LADISLAU GÁLDI

INTRODUCERE ÎN STILISTICA LITERARĂ A LIMBII ROMÂNE

·UNIVERSITAS·

EDITURA MINERVA

43564

LADISLAU GÂLDI

INTRODUCERE ÎN STILISTICA LITERARĂ A LIMBII ROMÂNE

Liliana Ghermanu

EDITURA MINERVA
București—1976

Scanned with OKEN Scanner

PRESCURTĂRI

A = atribut
Ac. = acuzativ
Adj. = adjectiv
advers. = adversativ
ALS. = S. Alexandrescu — I. Rotaru, *Analize literare și stilistice*, București, 1967.
ALR. = *Atlasul lingvistic român*, Cluj, 1938.
Ap. = apoziție
APS. = *Antologia poeziei simboliste românești*, ed. și prefață de L. Bote, București, 1968.
Art. = articol
BL. = *Bulletin Linguistique*, București, 1933—1948.
C = complement
CA. = I.A. Candrea — Gh. Adamescu, *Dicționarul enciclopedic ilustrat „Cartea românească"*, București, 1931.
Cag = complement de agent
Csoc = complement sociativ
cauz = cauzal
Cipariu, Gr. = T. Cipariu, *Gramatica limbei române*, București, 1869 — 1877.
CLing. = *Cercetări de lingvistică*, Cluj-București, 1956.
comp = comparație
Conj = conjuncție
D. = *Dicționarul limbii române literare contemporane*, București, 1955 — 1957.
Da. = *Dicționarul limbii române*, Academia Română, București, 1907 — 1948.
DEm. = *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, București, 1968.
dem = demonstrativ
DLR. = *Dicționarul limbii române*, Academia Republicii Populare Române, București, 1965.
DLRM. = *Dicționarul limbii române moderne*, București, 1958.
DNeol. = F. Marcu — C. Maneca, *Dicționar de neologisme*, București, 1961.
DSin = Gh. Bulgăr, *Dicționar de sinonime*, București, 1972.
fin = final
FPL = fondul principal lexical

Scanned with OKEN Scanner

GA. = Al. Graur, *Gramatica azi*, Bucureşti, 1973.

Gâldi, Emin = L. Gâldi, *Stilul poetic al lui M. Eminescu*, Buc., 1964.

Gâldi, IVR. = L. Gâldi, *Introducere în istoria versului românesc*, Bucureşti, 1971.

gen. = genitiv(al)

ger. = gerunziu

GN. = I.A. Candrea — Ov. Densusianu — Th. D. Sperantia, *Graiul nostru*, Bucureşti, 1906—1908.

Gr = *Gramatica limbii române*, ediţia a II-a, Bucureşti, 1966.

GREP. = P. Cornea — M. Zamfir, *Gîndirea românească în epoca paşoptistă*, Bucureşti, 1969.

HEM = B. P. Hasdeu, *Etimologicum Magnum Romaniae*, ediţie de Gr. Brîncuş, Buc., 1972.

Iordan, Car. = I. Iordan, *Limba „eroilor" lui Caragiale*, în: *De la Varlaam la Sadoveanu*, p. 357—408.

Iordan, Ggr. = I. Iordan, *O gramatică a greşelilor*, Iaşi, 1943.

Iordan, LRC = I. Iordan, *Limba română contemporană*, Bucureşti, 1966.

Iordan, ISLR. = I. Iordan, *Introducere în studiul limbilor romanice*, Iaşi, 1932.

Iordan, SLR. = Iordan, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, 1944.

LL. = Limbă şi literatură. Bucureşti, 1955.

LR. = Limba română, Bucureşti, 1952.

Marcus, Poet = *Poetica matematică*, Bucureşti, 1970.

Morier, Dict. = H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris.

neol. = neologism

Npr = nume propriu

Num = numeral

Od = obiectul direct

Oind = obiectul indirect

P = predicat

Part = participiu

Pn = predicat nominal

pos = posesiv

Pr = pronume

PS. = *Probleme de stilistică*. Culegere de articole. Bucureşti, 1964.

Pv = predicat verbal

Pvn = predicat verbo-nominal

rel = relativ

Rosetti — Byck, Gr. = Al. Rosetti — J. Byck, *Gramatica limbii române* (ed. a II-a), Bucureşti, 1945.

Rosetti, Em. = Al. Rosetti, *Limba poeziilor lui Mihai Eminescu*, în: *De la Varlaam la Sadoveanu*, p. 311—356.

Sandfeld-Olsen, SR. = Kr. Sandfeld-H. Olsen, *Syntaxe roumaine*, Copenhague, 1936—1962.

SILRL. = *Studii de istoria limbii române literare. Secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1969.

SPS. = *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, 1966.

Stati, TMS. = S. Stati, *Teorie şi metodă în sintaxă*, Bucureşti, 1967.

Su. = substantiv

s.v. = sub voce (vezi la cuvîntul în chestiune)

Terracini, AS. = B. Terracini, *Analisi stilistica*, Milano, f.d. [1966]

v. = vers(ul)

Scanned with OKEN Scanner

V = verb

Varl.—Sad. = *De la Varlaam la Sadoveanu*, Bucureşti, f.d. [1958].

Vianu, Fig. = T. Vianu, *Figuri şi forme literare*, Bucureşti, 1946.

Vianu, Met. = T. Vianu, *Problema metaforei şi alte studii de stilistică*, Bucureşti, 1957.

Vianu, Pr. = *Probleme de stil şi artă literară*, Bucureşti, f.d. [1955].

Vianu, Stil. = T. Vianu, *Studii de stilistică*. Bucureşti, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

CUVÎNT ÎNAINTE

Scriind lucrarea de față, autorul nu și-a propus să ofere publicului o stilistică generală *a limbii române.*

Studiul stilistic al limbii vorbite ar cere o documentație specială, bazată pe un contact îndelungat cu păturile cele mai diverse ale populației contemporane; numai astfel s-ar obține materiale demne de încredere, un fel de „sociografie" atît lingvistică, cît și stilistică, cu privire la aspectele orale ale limbii naționale.

În lipsa acestei documentații privitoare la resursele de nuanțare ale limbii române vorbite, am operat cu observațiile noastre asupra unor texte literare reprezentînd evoluția stilului artistic *— sau, după terminologia lui Iorgu Iordan, a stilului* estetic *— în decursul ultimilor 100 de ani. Se înțelege de la sine că aceste materiale, izvorîte din diferite tendințe și preocupări estetice, nu puteau să ne conducă la stilistica limbii în general, ci doar la o stilistică a artei cuvîntului, adică a uzului literar. Exemplele pe care le citățm reprezintă deci niște microstructuri mai mult sau mai puțin stilizate față de limba vorbită; autorul speră însă că astfel se va asigura mai bine omogenitatea acestei încercări de sinteză, avînd de scop să familiarizeze pe cititor cu fenomenele cele mai caracteristice ale diferitelor stiluri literare.*

Elaborînd această modestă introducere, născută din cursurile ținute la catedra de limbă și literatură română a Universității din Budapesta, autorul s-a sprijinit — afară de studiile sale privitoare la filologia română — pe două din lucrările sale anterioare desti-

nate de asemenea învățămîntului superior: pe de o parte, pe un Précis de stylistique française *(Budapesta, 1967), pe de alta, pe o* Introduzione alla stilistica italiana *(Bologna, 1971).*

Lucrarea de față nu s-ar fi putut cristaliza în forma ei definitivă fără ajutorul înțelegător al acad.-lui Al. Rosetti și al prof.-lor Florica Dimitrescu și Alexandru Niculescu; totodată autorul ține să-și exprime cele mai sincere mulțumiri colegei Rodica Rotaru care a binevoit să contribuie în mod atît de eficace la definitivarea și îngrijirea textului.

LADISLAU GÁLDI

Budapesta, 1 august 1973

Scanned with OKEN Scanner

NOȚIUNI GENERALE

1. Limba și stilul. Pentru a defini limba, nu e destul s-o considerăm, ca Ferdinand de Saussure, un sistem de semne[1]; ajungem la o definiție mai nuanțată a limbii, dacă acceptăm drept punct de plecare concepția lingvistului italian Giacomo Devoto: după părerea lui, limba e „un ansamblu de convenții necesare pentru comunicarea orală între oameni, adică de convenții întărite de istorie, de prestigiul marilor autori, și de consimțămîntul membrilor comunității care dă unei limbi și numele ei ... Convențiile care determină o limbă sînt, pe de o parte, cele privitoare la formă (convenții fonetice și morfologice), pe de alta, cele privitoare la înțeles (convenții sintactice și lexicale)"[2]. Firește că, după părerea aceluiași savant, stilul — ca formă de expresie lingvistică — nu e deloc identic cu limba; avînd în vedere doar stilul literar sau, mai bine-zis, beletristic, G. Devoto îl consideră ca „sistemul posibilităților de alegere și al mijloacelor de expresie care constituie caracterul particular al unei tradiții literare și îndeosebi al personalității unui autor". Totodată, într-un sens mai precis, G. Devoto înțelege prin stil „orice manieră de expresie literară ... care se adaptează unui gen ... sau unei tematici"[3].

1.1. În legătură cu aceste definiții, trebuie să relevăm un fapt deosebit: pe cînd definiția limbii poate fi aplicată atît la expresia orală, cît și la limba scrisă, definiția stilului ne pare prea îngustă: precum vom vedea (2 — 3), orice enunț are un stil, adică nu numai enunțurile scrise din care derivă, între altele, literatura, ci și enunțurile orale. De aceea definiția lui G. Devoto

trebuie ușor remaniată în sensul celei oferite de izvoarele române, ca bunăoară *Dicționarul limbii române literare contemporane*: după această definiție, stilul e, pe de o parte, „felul propriu de a se exprima al unei persoane (în special al unui scriitor)"; pe de alta, „totalitatea mijloacelor lingvistice pe care le folosește un scriitor pentru a obține anumite efecte de ordin artistic". Și mai precisă ne pare formula propusă de *Dicționarul limbii române moderne*: [Stil =] „Mod propriu de exprimare într-un anumit domeniu al activității omenești, pentru anumite scopuri ale comunicării; fel propriu de a se exprima al unei persoane". Prin urmare, această definiție nu exclude nici limba vorbită din domeniul fenomenelor stilistice.[4]

Deasupra stilurilor limbii vorbite se ridică stilurile limbii scrise, îndeosebi cele literare sau artistice, în care predomină o anumită creativitate călăuzită de principii estetice. Sub impulsul acestei voințe creatoare, limba devine materialul artei cuvîntului, tot așa precum fiecare artă își are materialele sale caracteristice.[5]

1.2. Să mai amintim și părerea lui Michel Riffatèrre (New York, Columbia University); după formula sa laconică, „language expresses, style stresses"[6], adică „limba exprimă gîndirea, iar stilul o pune în relief". Această formulă îmbrățișează din nou atît stilul literar, cît și cel oral[7] din care, firește, provin toate efectele stilistice[8]. Limba vorbită oferă artistului nu numai un material brut, ci și o serie de combinații ale elementelor lingvistice cu valori stilistice. Mai ales expresia dictată de o anumită emoție e bogată în astfel de valori stilistice, deoarece ea îndepărtează pe vorbitor de clișeele cele mai banale, adică — după teoria lui Roland Barthes — de „gradul zero" al vorbirii.[9]

2. Stilemele și funcțiile lor. După o teorie foarte răspîndită, ansamblul mijloacelor de expresie ale unui scriitor ar constitui stilul autorului în chestiune.[10] Admițînd această teză, n-am mai putea face nici o deosebire între limba și stilul unui autor. Pentru a ajunge, într-un caz concret, la noțiunea de stil, trebuie să ne întrebăm: nu există oare o anumită ierarhie între mijloacele de expresie lingvistică, nu sînt oare unele mijloace mai expresive decît celelalte? În speranța că, din punctul de vedere al expresivității, putem face unele distincții fundamentale,

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să examinăm mai de aproape așa-zisele valori stilistice pe care le vom numi s t i l e m e .[11]

Ar fi greșit să credem că într-un enunț toate elementele lingvistice au aceeași valoare expresivă. Elementele care au o deosebită valoare expresivă și care, datorită acestei calități, conturează mai precis, mai nuanțat gîndirea, se numesc s t i l e m e. Stilemul joacă un rol covîrșitor atît în limba vorbită, limba de toate zilele, cît și în orice text literar avînd o anumită destinație estetică. Iată o strofă relativ puțin cunoscută din poemul postum *Memento mori* al lui Eminescu,[12] ce introduce în mod metaforic pasajul consacrat marilor mișcări revoluționare din secolele XVIII — XIX :

Cum sub stînci, în întuneric, măruntăile de-aramă ∪
A pămîntului, în lanțuri țin legat și fără teamă ∪
Sufletul muiat în flăcări a vulcanului grozav, ^
Astfel secoli de-ntuneric țin în lanțuri d-umilire ∪
Spiritul, ce-adînc se zbate într-a populilor fire, ^
Spiritul, ce-a vremei fapte, de-ar ieși le-ar face prav. ^ ^

Această sextină, compusă din 6 versuri trohaice de 16 ori 15 silabe (tetrametri trohaici [13]), prezintă următoarea schemă: 16 *A*, 16 *A*, 15 *b*, 16 *C*, 16 *C*, 15 *b* (literele mari arătînd rimele feminine, iar literele mici cele masculine [14]) merită să fie examinată pe rînd din punct de vedere sintactic, lexico-morfologic și fonetic, conform diferitelor „planuri" ori „niveluri" în structura unei limbi [15]; analiza noastră se bazează pur și simplu pe o l e c t u r ă a t e n t ă a textului.[16]

2.1. Sintaxa strofei citate prezintă o serie de particularități revelatoare din punct de vedere stilistic. O sextină de acest fel are nu mai puțin de 94 silabe; totuși ea formează o s i n g u r ă f r a z ă. Prin urmare, avînd în vedere și multe exemple asemănătoare, se poate afirma că tînărul Eminescu avea o preferință marcată pentru frazele lungi, conform gustului european al romantismului poetic. Această frază, care umple 6 versuri, e însă împărțită în două segmente simetrice (3—3), după cerințele unei c o m p a r a ț i i bine dezvoltate. Primul element al comparației e introdus de conjuncția *cum* (v. versul 1), iar al doilea, adică propoziția principală, de conjuncția *astfel* (v. versul 4); cele două conjuncții formează punctul de plecare al unui p a r a l e l i s m. Această figură de sintaxă stilistică se sprijină și pe repetiția unor

cuvinte deosebit de importante ca *întuneric* (v. versurile 1 și 4), *țin în lanțuri* (v. versurile 2 și 4). În plus, trebuie să ținem seama și de corespondența termenilor *sufletul* (în versul 3) și *spiritul*, repetat sub formă de anaforă (la începutul versurilor 5 și 6). Paralelismul e pus în relief și de frecvența enjambementului în fiecare unitate de 3 versuri, și de o pauză semnificativă la sfîrșitul versului 3, adică după primul element al comparației.[17]

Din punct de vedere riguros sintactic, enjambementurile sînt bine motivate. În primele 3 versuri, lungimea propoziției nu coincide niciodată cu aceea a metrului; cu alte cuvinte, diferitele elemente ale frazei sînt repartizate în 3 versuri, în așa fel încît fiecare vers să conțină măcar un segment deosebit de important. Astfel, în versul 1, mai precis în al doilea emistih al acestuia, poetul a așezat o parte din subiectul propoziției *(măruntăile de-aramă ...)*; continuarea *(a pămîntului)* se află la începutul versului următor. Partea centrală a versului 2 conține un grup de cuvinte cu caracter predicativ *(în lanțuri* **țin** *legat și fără teamă)* [18]. Versul 3 e o sintagmă cu totul omogenă: complementul direct propriu-zis, adică *sufletul vulcanului*, e completat de mai multe atribute (adjectivale și genitivale), a căror frecvență caracterizează tocmai această epocă de tranziție a poeziei eminesciene. Astfel se obține forma definitivă a versului:

"Sufletul / *muiat în flăcări* / **a vulcanului** / *grozav."*

Propoziția principală, cuprinsă în restul strofei, are o structură oarecum deosebită de aceea a versurilor precedente. În versul 4 subiectul și predicatul locuțional *(secoli ... țin în lanțuri)* se găsesc împreună, iar complementul direct, pus la începutul versului 5, e repetat anaforic la începutul versului următor. Toate aceste părți de propoziție sînt calificate de o serie de epitete: la subiectul *secoli* se adaugă epitetul *de-ntuneric*, la predicatul *țin în lanțuri* — epitetul *d-umilire* (ceea ce creează între cele două emisthuri un nou paralelism și o simetrie bine calculată), iar la fiecare întrebuințare a cuvîntului *spirit* se adaugă, cu ajutorul pronumelui relativ *ce*, cîte o propoziție subordonată; cu alte cuvinte, propozițiile *„ce-adînc se zbate într-a populilor fire"*, pe de o parte, și *„ce-a vremei fapte, de-ar ieși le-ar face prav"* pot fi considerate ca niște epitete amplificate și explicitate.

Toate fenomenele enumerate pînă acum dau textului eminescian un caracter cu totul deosebit de simplitatea comunicării orale;

Scanned with OKEN Scanner

ele nu pot fi însă separate de o anumită atitudine a poetului, atitudine care se relevează și cu ajutorul stilului. Avem deci de a face aici cu stileme de ordin sintactic care, examinate laolaltă, constituie un important aspect al stilului poetic din *Memento mori*. La fenomenele menționate, am putea să mai adăugăm și multe altele, de exemplu valoarea inversiunii în expresiile *într-a populilor fire* și *a vremei fapte*.[19]

2.2. Nu mai puțin semnificative sînt stilemele de ordin lexical. Deocamdată, e destul să le semnalăm doar pe cele mai importante. Fiind vorba de un text poetic, trebuie să deosebim nu numai cuvintele cele mai frecvente de acelea care sînt mai rar întrebuințate de Eminescu [20], ci și cuvintele concrete de acelea care, cel puțin în acest context, au un sens mai abstract. În primele 3 versuri, adică în prima parte a comparației, predomină cuvintele concrete, ceea ce subliniază realismul acestei puternice imagini. E evident sensul concret al cuvintelor *stîncă*, *întuneric*, *aramă*, *pămînt*, *flacără*, și *vulcan*; în întrebuințarea expresiei *mărunțăile de-aramă* se ascunde o metaforă cunoscută și din alte texte eminesciene.[21] În orice caz, mai rămînem în domeniul imaginii realiste. Cea romantică intervine în momentul cînd forțele geologice ale naturii sînt considerate, mulțumită procedeului cunoscut sub numele de p e r s o n i f i c a r e, ca niște energii vii și aproape omenești; în cadrul acestui antropomorfism, poetul poate vorbi și de *sufletul* unui vulcan. Prin urmare, imaginea care formează prima parte a comparației devine extrem de complexă din punct de vedere semantic: antagonismul energiilor geologice e prezentat ca un fel de titanomahie. Totuși, din această efervescență a imaginației poetice nu rezultă un joc gratuit: dimpotrivă, întreaga imagine servește la ilustrarea și „materializarea" ideilor expuse, drept concluzie, în următoarele versuri. În acestea e vorba, de *a populilor fire*, adică de renașterea și izbucnirea conștiinței naționale. În acest context, prin *secoli* se înțelege o perioadă îndelungată, iar cuvîntul *întuneric* devine sinonim cu „obscurantismul". *Spiritul* seamănă cu un demon înlănțuit care „se abate" în adîncimile conștiinței colective și care, *de-ar ieși*, adică dacă s-ar putea manifesta liber, ar nimici, „ar face prav" toate instituțiile învechite și retrograde pe care Eminescu le numește „a vremei fapte", considerîndu-le ca niște fenomene trecătoare. Ca și mai sus, aproape

Scanned with OKEN Scanner

toate elementele lexicale expresive, adică toate stilemele, trec, la porunca geniului creator, printr-o unică și neimitabilă metamorfoză.

Tot în legătură cu stilemele lexicale trebuie să amintim problema a r h a i s m e l o r și a n e o l o g i s m e l o r. Precum vom vedea într-un alt capitol, poate fi numit arhaism numai un fapt de limbă care părea învechit și în momentul genezei textului. Poemul *Memento mori* a fost scris în anii 1871—1872 [22]; la această dată *prav*, în loc de *praf* [23], era, fără îndoială, un arhaism; tocmai din acest motiv figurează ca o reminiscență literară la sfîrșitul sextinei. Nu putem însă vorbi de arhaism în cazul cuvîntului *pópul*, deși azi nu ne mai folosim de acest latinism. Pînă ce nu s-a generalizat forma *popor*, scriitorii — și chiar Eminescu însuși — se foloseau cîteodată de variantele *pópol*, *pópul* [24]. Prin urmare, în anumite cazuri, există relații foarte strînse între arhaisme și neologisme.

2.3. În legătură cu stilemele de caracter lexical, trebuie semnalate și stilemele de ordin m o r f o l o g i c. În această privință, stilisticianul nu poate face constatări valabile fără o cunoștință temeinică a codului lingvistic din epoca textului. Pe la 1870, scriitorii români — și mai ales cei originari din Moldova — nu făceau o deosebire riguroasă între cele 4 forme ale articolului posesiv [25]; de aceea, și în acest pasaj găsim *a* în loc de *al* („Sufletul muiat în flăcări *a* vulcanului grozav") și mai ales în loc de *ale* („mărunțăile de-aramă/*A* pămîntului"; „*a* vremei fapte"). Totuși, dat fiind că oscilările de acest gen aparțineau mai mult codului lingvistic general și nu aveau o particulară valoare expresivă, funcțiunea stilistică a articolului *a* rămîne îndoielnică. Aceeași constatare poate fi aplicată și în legătură cu pluralul *secoli* [26] (în loc de *secole*) și *pópuli* (în loc de *popoare*).

2.4. În sfîrșit, trebuie examinat și aspectul f o n e t i c, mai bine-zis — fiindcă avem de a face cu un text poetic — aspectul m u z i c a l al acestei sextine. Înainte de toate e de semnalat amploarea segmentelor puse în relief de ritm și de intonație. În primele 3 versuri găsim o serie de segmente crescînde [27]:

Cum sub stînci (3): ∪ ∪ ⏑

în întuneric (5): ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪

mărunțăile de-aramă | a pămîntului (8,5 = 13): ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪

⏑ ∪ | ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪

Scanned with OKEN Scanner

În ultimul vers, deși fraza își păstrează amploarea sa caracteristică, segmentarea prezintă un ritm cu totul deosebit:

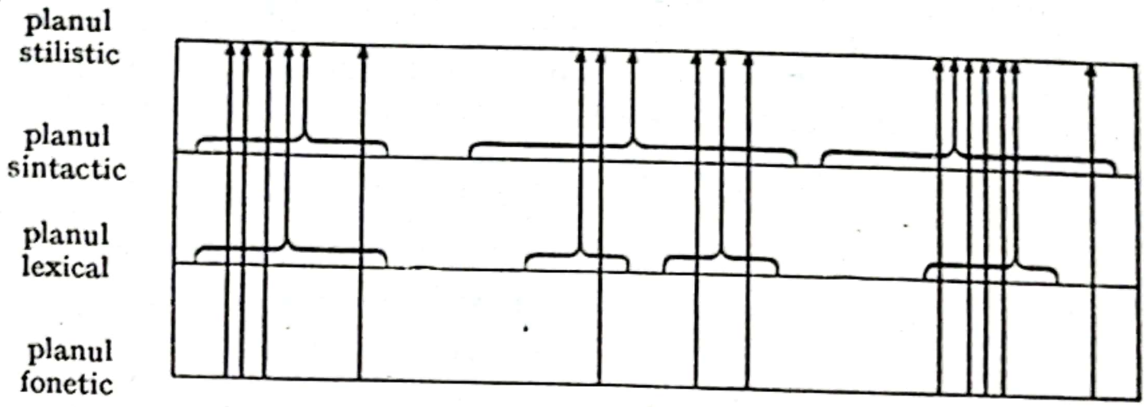
Spiritul (3): ´ ∪ ∪
ce-a vremei fapte (5): ∪ ´ ∪ ´ ∪
de-ar ieși (3): ∪ ∪ ´
le-ar face prav (4) : ∪ ´ ∪ ´

În acest caz, segmentele similare se încrucișează: segmentul *spiritul* are același număr de silabe ca și *de-ar ieși* (cu intonația sa ascendentă), iar ritmul segmentului *ce-a vremei fapte* se regăsește în segmentul *le-ar face prav*, care e o variantă trunchiată a primei formule ritmice (∪ ´ ∪ ´ > ∪ ´ ∪ ´ ∧).

Toate aceste microstructuri dau versului trohaic un ritm complex; doar cezura își păstrează rolul tradițional, deși în cîteva cazuri structura sintagmatică a unor expresii (ca bunăoară: *„în lanțuri | țin ...“*, versul 2) tind a-i slăbi efectul.[28] „Peonizarea“ ditroheilor — adică transformarea unității metrice ´ ∪ ´ ∪ în „peon III“ ∪ ∪ ´ ∪ [29] — nu mai e atît de caracteristică, ca de exemplu în *Pastelurile* lui Alecsandri (v. totuși: *mărunțăile de-aramă* ∪ ∪ ´ ∪ ∪ | ∪ ´ ∪): ca și cînd am avea de a face cu un ritm mai sacadat și mai modern al unui metru tradițional. Totodată, unitățile ritmice secundare pe care le-am relevat mai sus pot fi puse în relief de unele efecte sonore tradiționale ca aliterația („Cum sub stînci ...“: „în lanțuri țin legat“: „a vulcanului grozav“; cf. și acordul muzical creat de cuvintele *sufletul* — — *secoli* — *spiritul* — *spiritul*). Rimele în care predomină vocala *a* sugerează sentimentul continuității; grupul *-în-* traduce impresii abisale în cazul sintagmelor „sub *stînci*“ și „în *adînc*“, iar vocala *i*, după ce s-a ivit în rima *umilire/fire*, devine un element deosebit de expresiv în sintagma „de-ar ieși“. Cf. și unele efecte de contrast: „într-a *populilor fire*.“

2.5. Rezumînd cele spuse în acest subcapitol, ajungem la aceeași concluzie, pe care Iorgu Iordan a formulat-o în modul următor: „Teoretic, orice parte constitutivă a vorbirii omenești poate avea valoare expresivă și, deci, poate fi utilizată ca atare“ [30]. Cu alte cuvinte, stilemele pot fi furnizate de toate planurile limbii. Lăsînd deocamdată la o parte planul morfologic, trebuie să presupunem, în cazul versului 6, jocul simultan al următoarelor stileme:

Scanned with OKEN Scanner



Spiritul ce-adînc se zbate | în a populilor fire

Această schemă, oricît de sumară ar fi[31], ne conduce spre noi constatări: ea ilustrează limpede atît geneza stilemelor pe diferitele planuri ale limbii, cît și combinația elementelor care provin din diferite planuri. Totodată, planul imaginar, pe care îl considerăm ca rezultatul tuturor acestor „iradieri" venite din diferite sfere, dovedește clar importanța unor efecte de convergență.

3. Geneza stilului. Din subcapitolele precedente reiese că, în general, stilemele nu pot fi fenomene izolate; lăsînd la o parte unele cazuri excepționale, putem spune că autorul unui enunț creează aproape totdeauna nu numai un text, ci și un context (ori formulat cu mijloace lingvistice, ori indicat numai de o anumită situație). În orice caz, factorul decisiv e intenția vorbitorului de a-și exprima gîndurile în modul cel mai eficace; din această preocupare rezultă trei atitudini și chiar trei operații intelectuale privitoare la geneza stilului.

3.1. Alegerea. Toți stilisticienii insistă asupra importanței a l e g e r i i sau s e l e c ț i e i: G. Devoto vorbește de *scelta*[32], J. Marouzeau de *choix*[33] și R. Jakobson de *selection*[34]. Alegerea rezultă din faptul că o gîndire neformulată în mod definitiv admite adeseori intervenția intenției de n u a n ț a r e s i n o n i m i c ă; deși sinonimia a doi termeni e rareori perfectă, fiecare din sinonime evocă o serie de asociații susceptibile de a contribui la nuanțarea gîndirii. Pentru a studia problema alegerii stilistice, e util să recurgem la analiza variantelor unui text. Să ne mărginim la un exemplu bine cunoscut și să vedem cum a plăsmuit Eminescu versul 4 din prima strofă a *Luceafărului*, adică propoziția în care apare pentru prima dată eroina poemului:

A fost odată ca-n poveşti;
a fost ca niciodată,
Din { < neamuri > / rude } - mari împărăteşti
< O *luminoasă* >
< Un *ghiocel* de >
< O *mult frumoasă* >
< Un *vlăstărel* de >
< Un *grangure* de >
< Un *soi frumos* de > } fată.[35]
< O *pasere* de >
< Un *giuvaer* de >
< Un *cănăraş* de >
< O *dalie* de >
O *prea frumoasă*

Epitetele pe care le-am enumerat reprezintă, din punct de vedere logic, 2 tipuri:

A. Adjective evocînd frumuseţea fetei: „o < *mult* > *prea frumoasă* fată; (metaforic), o *luminoasă* fată. În ce priveşte textul definitiv, e de remarcat că *prea*[36], ca morfem al superlativului absolut, are un caracter uşor arhaic şi popular în sensul de „foarte", „très", să nu uităm însă că în var. *B* a poemului Eminescu s-a gîndit la o idealizare hiperbolică a fetei de împărat: „Din rude bune-mpărăteşti/Fecioară *prea*-curată".[37]

B. Substantive folosite în mod metaforic, după schema *un înger de copil* (comp. fr. *ce fripon d'enfant*). Şi aceste construcţii stau în legătură cu ideea exprimată de adjectivele din grupul A: punctul de plecare pare a fi fost „*un soi frumos* de fată". Din această construcţie derivă ori calificative v e g e t a l e — „un *ghiocel*, un *vlăstărel*, o *dalie* de fată" —, ori calificative evocînd anumite păsări: „o *pasere*, un *grangure*, un *cănăraş* de fată". Un caz izolat e „un *giuvaer* de fată" (ccmp. cu expresia „un adevărat *giuvaer de* femeie", D.,s.v. la Slavici, prietenul lui Eminescu[38]).

Firește, cazurile de acest fel sînt relativ rare; totuşi, la fiecare autor şi chiar în viaţa de toate zilele şlefuirea unui text comportă, fără îndoială, ezitări asemănătoare, adică o alegere mai mult sau mai puţin conştientă între posibilităţile oferite de codul lingvistic al unei epoci.

3.2. Combinaţia. Geneza stilului datorește mult şi unui alt factor pe care Roman Jakobson îl numeşte c o m b i n a ţ i e[39].

Iată importanța combinației în următoarele două perioade alese din Ion Creangă (cu această ocazie vom lua în considerație mai ales efectul construcției sintactice). Deși acest pasaj al *Amintirilor* e de o mare simplitate, totuși, e ușor să descoperim și aici urmele unei tradiții retorice, aplicată, după o lungă evoluție, și unei variante a graiului țărănesc[40]:

[*Introducere, antiteză*] Nu știu *alții* cum sunt, dar *eu*,
[*Propoziția I, nucleul frazei*] cînd mă gîndesc
[*a*] la locul nașterii mele.
[*b*] la casa părintească din Humulești,
[*c*] la stîlpul hornului | unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, | de crăpau mîțele jucîndu-se cu ei,
[*d*] la prichiciul vetrei cel humuit,| de care mă țineam | cînd începusem a merge copăcel,
[*e*] la cuptiorul | pe care mă ascundeam, | cînd ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca,
[*Recapitularea*] și la alte jocuri | și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc,
[*Propoziția II, concluzia*] *parcă*-mi saltă și acum inima de bucurie!
[*Introducere exclamativă*] Și, *Doamne*, frumos era pe atunci,
[*Explicație*] *căci*
[*a*] [1] și părinții [2] și frații [3] și surorile îmi erau sănătoși,
[*b*] și casa ni era îndestulată,
[*c*] și copiii și copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi,
[*Recapitularea*] și toate îmi mergeau după plac,| fără leac de supărare,
[*Concluzia*] *de parcă* era toată lumea a mea![41]

Evident că procedeul de bază, care permite autorului să creeze aceste impresionante efecte de combinație, e p a r a l e l i s m u l. Cu acest procedeu, stă în legătură un procedeu atît logic, cît și sintactic: riguroasa t r i p a r t i ț i e a frazei — mai bine-zis a perioadei — în introducere, expunere și concluzie. Amîndouă frazele pot fi explicate cu aceste două principii; cu toate acestea, există între ele și anumite deosebiri izbitoare, care rezultă din alte intenții estetice, în primul rînd din căutarea varietății.

Schemele schițate mai sus sînt atît de clare, încît orice comentariu amănunțit ne pare de prisos. Să ne mulțumim deci cu o scurtă analiză comparativă a celor două fraze. În prima introdu-

cere autorul se ridică aproape pe nesimțite deasupra mulțimii: „nu știu *alții* cum sunt, dar *eu* ...“ Această formulă, aproape neînsemnată, și luată de-a-dreptul din limba vorbită permite însă autorului să-și motiveze amploarea evocării sale retrospective. A doua introducere: „Și, Doamne, frumos era pe atunci ...“ are un caracter și mai subiectiv, dar această nuanță se ivește după o lungă enumerație (v. elementele paralele *a*—*e* din prima frază), ceea ce motivează perfect tonul emoțional al exclamației.

În ce privește nucleul celor două fraze, el se compune în primul caz dintr-o serie de complemente introduse de prepoziția *la*, iar în cazul al doilea, din segmentele paralele ale unei propoziții cauzale. În prima perioadă e evidentă nu numai o anumită progresie (locul nașterii → casa → stîlpul hornului etc.), ci și preocuparea de a dezvolta din ce în ce mai mult fiecare element paralel introdus de prepoziția *la*. Primele două segmente (*a*—*b*) nu sînt urmate de nici o propoziție subordonată, dar în următoarele trei segmente (*c*—*e*) se observă tendința de a crea unele formule tripartite: la complementul introdus de prepoziția *la* se adaugă cîte două propoziții subordonate; numai în recapitulare autorul revine la bipartiție. Putem releva un joc sintactic asemănător și în segmentul *a* din perioada a doua: în acest caz, tripartiția se mărginește la diferențierea celor trei subiecte (1 — 2 — 3), ceea ce duce la o adevărată grupare ternară (sau „tricolon“).

Mai e de observat că segmentele primei fraze sînt despărțite de mici pauze; în al doilea caz, predomină însă figura sintactică numită p o l i s i n d e t o n, adică repetiția, tot de caracter emoțional, al conjuncției *și*. Autorul recurge la repetiția insistentă a acestei conjuncții pentru a putea începe recapitularea cu pronumele nehotărît *toate*. Orizontul se lărgește mereu și în amîndouă cazurile concluzia are o nuanță nu numai subiectivă, ci și imaginară, indicată de formulele introductive *parcă* și *de parcă*: „*Parcă*-mi saltă și acum inima de bucurie!“; „*de parcă* era toată lumea a mea!“

3.3. Efectele de convergență. Precum reiese din subcapitolul precedent, combinația se referă, după terminologia noastră, la fenomenele stilistice create pe un singur plan al stilemelor (în cazul textului lui Creangă: pe plan sintactic). Se întîmplă însă adeseori ca stilemele să provină simultan din mai multe planuri, ceea dă naștere, după terminologia lui M. Riffaterre[42], așa-ziselor efecte de convergență. Efectele de acest fel pot fi bine ilustrate

de unul din rarele poeme argheziene pe care le cunoaștem în două variante. Iată cel puțin un fragment al acestor texte paralele:

A. Norii se duc;
Escortă funebră, duc toamna-n mormînt,
Grămezi de linţolii destramă-se-n vînt
Şi corbii medită pe braţe de nuc.—
Sosesc în cohorte, se duc în cirezi,
Cînd negre ca bezna, cînd rare, — jucînd
În muzica morţei, mai mulţi într-un rînd —
Şi doliul absoarbe gîndiri şi livezi.
(*Sintaxă ritmică*, 1910)

B. Porniră şi norii.
Convoaie duc toamna-n *mormînt*.
Grămezi de linţolii se sfîşie-*n vînt*.
În luptă cu corbii, vîrtej cu cocorii.
Sosesc în cohorte, se duc în cirezi,
Ca bivolii negri, întinşi după coarne.
Năvală de şuier, de suflet şi carne —
Şi doliul înfaşă tării *şi livezi*.
(*Prigoană*, 1927)

În această octavă modernă (schema rimelor: *abbacbbc AbbaCDDc*), amestecul şi suprapunerea diferitelor straturi de stileme e un fapt evident. Poate titlul *Sintaxă ritmică* ne spune ceva şi despre geneza poeziei: e probabil că la început Arghezi, adoptînd un metru cunoscut din *Mortua est!* (dodecasilab amfibrahic sau dactilic cu anacruză: ∪ | ⏑ – ⏑ – ⏑ | ∪ ⏑ – ⏑ – ⏑ [∪]) era captivat mai ales de ritmul sugestiv al acestei forme săltăreţe, care, după o lungă circulaţie europeană, reproduce în românește un celebru model spaniol, aşa-zisul „verso de arte moyor“[43].

Reminiscenţele eminesciene nu se mărginesc la alegerea metrului: tot de la Eminescu a împrumutat Arghezi motivul şi rima *se duc/nuc* (v. *De ce nu-mi vii*, adică o altă elegie de toamnă: „Vezi, rîndunelele *se duc*,/Se scutur frunzele de *nuc*“). Un alt motiv eminescian e reprezentat de rima *mormînt/vînt* (v. *O, mamă* ... etc.). Totuşi, în pofida acestor reminiscenţe, aproape insesizabile, chiar şi primul text trebuie considerat ca o remarcabilă creaţie originală, înrudită mai mult cu *Spleen*-urile baudelairiene (v. „Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle ...“). Dar cerul de toamnă, aşa cum e zugrăvit de Arghezi, prezintă o gran-

dioasă scenă mitică: ca și cînd temperamentul mereu răzvrătit al poetului s-ar proiecta „în tării și livezi". Să precizăm însă ce fel de raporturi există între ritmul trepidant al versului și segmentarea sintactică. În amîndouă variantele s-a păstrat autonomia primului vers trunchiat: în varianta A accentul principal cade pe predicatul *se duc*, iar în varianta B găsim un fel de echilibru între dinamismul verbului *porniră* și subiectul *norii*, pus în relief de o nouă varietate a rimelor sumbre *(norii/cocorii)*. În varianta A, versurile 2—4 formează o singură frază, pe cînd în varianta B versul 2 s-a redus la un eneasilab trunchiat (∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∧) pentru a deveni a doua unitate sintactică independentă. De la versul 3 pînă la sfîrșitul penultimului vers, varianta B prezintă o singură perioadă. Acest lung segment de 5 versuri ar deveni o unitate statică bazată pe subiectul *grămezi de lințolii*, dacă în versul 6 n-ar apărea o comparație animală mai plastică decît imaginile schițate în versurile 6—7 din varianta A. Nu e exclus ca imaginea evocată de expresia „ca bivolii ..." să se fi cristalizat, printr-un proces de materializare, din versul 6 al variantei A: „Cînd *negre* ca bezna ...". Simpla indicare a culorii fusese o expresie mai puțin dinamică decît evocarea acestor *bivoli negri*, „întinși după coarne". E vorba doar de o comparație și totuși poetul recurge la imagini care, din punctul de vedere al plasticității, prevestesc realismul cunoscut, între altele, din *Testament*-ul arghezian. Cerințele acestui realism halucinant au determinat și prelucrarea versului 7: poate nu e fără folos să examinăm mai de aproape acest amănunt semnificativ: A. „În muzica morței, mai mulți într-un rînd"; B. „Năvală de șuier, de suflet și carne". În primul caz, predomină o aliterație în surdină; în al doilea, motivul *cirezi* e amplificat de o apoziție care tinde să se prefacă într-un tricolon cu totul neașteptat:

Năvală { [a] de șuier, [b] de suflet, [c] de carne.

Bivolii imaginari devin mai impresionanți decît cei vii. Din punct de vedere lexical mai e de observat că *suflet*, în vecinătatea lui *șuier*, are, fără îndoială, sensul de „suflare", „respirație" [44], ceea ce ne reamintește etimologia latină a cuvîntului. Evident că acest sens arhaic și popular al cuvîntului *suflet* formează un puternic contrast cu o serie de galicisme *(escortă, convoi, lințoliu* etc.*)*. Astfel ajungem la ultimul vers al strofei care, în ciuda

conservării motivului inițial și al celui final, a trecut printr-o radicală remaniere: A. „Și *doliul* absoarbe gîndiri și *livezi*"; B. „Și *doliul* înfașă tării și *livezi*". În varianta mai nouă cuvîntul *tării* dă tabloului nu numai un fond cosmic, ci și o perspectivă metafizică. Se poate remarca și înlocuirea verbului *absoarbe* cu *înfașă*: în mod curios, doliului i se atribuie un gest aproape matern față de agonia tomnatică a naturii.

4. Varietățile principale ale comunicărilor și ale stilurilor. Forma unei comunicări depinde în mare măsură atît de personalitatea și intențiile vorbitorului, cît și de acelea ale ascultătorului (în cazul limbii scrise se vorbește, firește, de autor și de cititor, dar condițiile fundamentale ale comunicării rămîn aceleași). Presupunînd o serie de interferențe permanente între diferitele posibilități de comunicare, putem schița următorul tablou (cf. Iordan, LRC., p. 22 și urm.):

Comunicări și stiluri scrise

matematica	comunicări de ordin politic și administrativ	revistele	corespondența personală	poezia
științele		ziarele		proza beletristică
științele sociale		telecomunicația		drama

comunicări în stil retoric		Comunicări și stiluri orale
comunicări în stil academic		
comunicări de caracter profesional		
comunicări „neutre"		
comunicări în stil familiar		
graiurile regionale	argoul	
graiurile locale		

Scanned with OKEN Scanner

În legătură cu fiecare grup de comunicări se impun cîteva observații sumare care vizează și o altă problemă: în care sferă a comunicărilor mai e valabil celebrul principiu al lui Buffon: „Le style c'est l'homme même" (Stilul e omul)?

4.1. În centrul comunicărilor orale trebuie puse cele formulate într-o limbă comună relativ „neutră", care admite doar un minimum de efecte emoționale. În anumite momente comunicările formulate în această limbă „neutră" se pot apropia de gradul ϕ al expresivității; în acest caz, unele particularități de ordin mai mult logic decît stilistic — ca bunăoară claritatea fără pretenții estetice — predomină în tonul schimbării de mesaje. Totuși, în ficcare moment acest limbaj „neutru" poate fi nuanțat cu ajutorul stilemelor împrumutate din sferele vecine, mai ales din limba familiară și din graiurile populare.

4.2. Stilisticianul trebuie să apere spontaneitatea și expresivitatea limbii f a m i l i a r e, care e într-adevăr un izvor nesecat de efecte emoționale și, prin urmare, eminamente stilistice; chiar și limba vorbită „neutră" ar fi prea monotonă și incoloră, dacă ici-colo nu s-ar manifesta și în acest domeniu influența limbii familiare. Se înțelege de la sine că și stilurile artistice, mai ales drama și proza (nuvela, romanul) se reazimă în multe privințe pe limba familiară.[45]

4.3. În epoca noastră — mai mult decît în secolul trecut —, graiurile regionale și l o c a l e sînt mereu influențate de codul limbii standard; de multe decenii școala, presa, serviciul militar, iar în timpul din urmă mijloacele de telecomunicație (radioul, televiziunea) modifică din ce în ce mai mult „puritatea" graiurilor locale. Se formează deci unele tipuri de limbă regională în care graiurile locale se contopesc cu limba națională. Din acest motiv putem vorbi de moldovenisme, ardelenisme etc., fără precizări mai amănunțite. Totuși, nici limba familiară, nici telecomunicația și stilurile artistice nu pot renunța cu totul la anumite nuanțe luate din graiurile regionale și cele locale. Firește, în nici un caz inteligibilitatea textului nu poate fi compromisă de o pătrundere exagerată — și uneori nemotivată — a cuvintelor dialectale.

4.4. Față de efectele a r g o t i c e care au multe trăsături comune cu mahalagismele de altădată, se recomandă o mare

Scanned with OKEN Scanner

prudență. Prima condiție a folosirii lor e — ca și în cazul cuvintelor regionale — inteligibilitatea (sugerată cel puțin de context). În plus, în anumite epoci se poate observa oarecare rezistență socială față de argotismele prea vulgare. Nimeni nu contestă expresivitatea lor, dar ar fi o greșeală să admitem întrebuințarea lor în orice mediu, fără nici o distincție socială.

4.5. Revenind la mesajele formulate în limba comună „neutră", trebuie să mai ținem seama de cel puțin trei varietăți orale care, din diferite motive, se ridică deasupra comunicărilor cele mai simple. Comunicările orale de caracter profesional se disting de limba comună printr-un vocabular mai diferențiat, care nu e absolut identic cu terminologia oficială a diferitelor profesii; dimpotrivă, el poate avea unele asemănări chiar și cu jargoanele profesionale. Și în acest strat al stilurilor orale se ascund mari posibilități de caracterizare, ceea ce explică pătrunderea acestei terminologii uzate mai ales în limba vorbită atît în telecomunicație, cît și în stilurile artistice.

4.6. Cînd un profesor vorbește de la catedră, el se folosește de o limbă mai îngrijită și mai elegantă decît limba comunicărilor „neutre"; ne apropiem de limba presei și îndeosebi de stilul revistelor literare ori științifice. Ne apropiem deci de stilul academic (I. Iordan), care e aproape identic cu stilul expozitiv.

4.7. Stilul „sublim" de altădată, din vremea predominanței „celor trei stiluri"[46], e mort; totuși, nu se poate tăgădui că unele urme ale limbii vorbite, oarecum sublimate, se mai regăsesc în diferite declarații și discursuri cu caracter oficial; în cursul secolului nostru e însă mai importantă tendința opusă, deci căutarea unei anumite simplități care pare mai atrăgătoare decît orice elocvență pretențioasă.

4.8. Ajungînd la formele scrise ale comunicărilor, trebuie să punem în centru, conform exigențelor vieții moderne, mijloacele de informație de masă: venind dinspre comunicările orale, primul domeniu e fără îndoială telecomunicația, adică radioul și televiziunea. În acest domeniu, spre deosebire de comunicările orale propriu-zise, improvizația devine mai rară; totuși, textele citite ale emisiunilor caută să redea ceva din spontaneitatea limbii vorbite. Interferențele cu arta dramatică, inclusiv cinematografia, devin și ele din ce în ce mai evidente. În orice caz, contactul cu

Scanned with OKEN Scanner

diferitele pături ale stilurilor orale propriu-zise asigură o mare varietate: stilizarea rămîne mai mult sau mai puțin estompată.

În ce privește p r e s a, ea arată, conform „genurilor" ziaristice, o stratificație subtilă pe care o cunoaștem, cu unele modificări, și din tehnica stilistică a radioului și a televiziunii. Editorialul unui ziar sau textul unei cronici muzicale sînt „genuri" mai literare decît informațiile curente (traduse adeseori în pripă din alte limbi). În general, un ziar sau o revistă nu e niciodată, din punct de vedere stilistic, un complex omogen de comunicări.

4.9. O mare parte a comunicărilor scrise oglindește viața politică și administrativă a țării. În acest domeniu, se recunoaște uneori cu plăcere stilul individual al unei personalități remarcabile; totuși, tendința de depersonalizare e și mai generală decît în sfera comunicărilor de masă. Există însă un stil o f i c i a l și a d m i n i s t r a t i v, cu nenumărate variante, după cerințele vieții practice.

4.10. Tot procesul de depersonalizare caracterizează comunicările ș t i i n ț i f i c e; în domeniul științelor sociale — de exemplu în materie de istorie literară ori în muzicologie —, personalitatea autorului e încă un factor hotărîtor, ea începe să se șteargă în comunicările privitoare la științele tehnice, pentru a se pierde și mai mult în domeniul matematicii. Totuși, această schemă nu e valabilă decît pentru epoca contemporană: în secolul precedent, găsim efecte stilistice și chiar literare aproape în toate sferele prozei științifice.[47] În ce privește popularizarea științei, ea admite — ca „gen" similar cu presa — unele atitudini individuale care dau expunerii vioiciune, o notă mai atrăgătoare decît tehnicismul tratatelor pur științifice.

4.11. Prin p r o z ă e p i s t o l a r ă înțelegem doar limba și stilul corespondenței particulare, de caracter neoficial. Corespondența administrativă, ca și cea comercială, reprezintă cu totul altceva: o varietate a stilului oficial și administrativ. Corespondența particulară însă, din care s-a născut și epistola ca gen literar, formează o importantă tranziție spre stilurile literare propriu-zise. Din acest fel de corespondență, personalitatea nici nu poate lipsi; fiecare scrisoare e un mesaj în care se proiectează tot conținutul psihic al unui individ într-un moment concret al vieții sale. Astfel se explică și moda de odinioară a romanelor scrise sub formă

Scanned with OKEN Scanner

de scrisori, ca *La Nouvelle Héloise* de J.-J. Rousseau. Stilul epistolar are legături strînse și cu o altă formă a comunicării scrise, dar strict personale: cu stilul jurnalelor (destinate sau nu publicității).

Tot în legătură cu corespondența trebuie amintit stilul telegrafic; din cauza conciziei sale, el oglindește mai puțin decît scrisoarea propriu-zisă atitudinea autorului față de mijloacele expresive ale limbii. Pe de altă parte, tocmai această concizie poate sugera cîteodată unele efecte cu totul inedite (o frecvență neașteptată a propozițiilor nominale etc.).

4.12. Să trecem acum, drept încheiere, la stilurile literare propriu-zise, adică la cele artistice sau beletristice. Personalitatea autorului e doar indirect prezentă în dramă, deoarece nu toate personajele vorbesc ca autorul însuși; cu toate acestea, drama — împreună cu filmul — trebuie să sugereze — pe un plan eventual mai stilizat — plasticitatea și expresivitatea comunicărilor orale, cu multe efecte din domeniul limbajului familiar. În proza literară — de exemplu în nuvelă și în roman — dialogul personajelor, care e un element eminamente dramatic, se alătură necontenit prozei narative a autorului; același amestec de dialogare și povestire se regăsește și în poezia epică. Proza cea mai personală e constituită de jurnalul cu caracter literar și de mărturisirile autobiografice care, ca formă de comunicare, se apropie și de intimitatea poeziei lirice. În sfîrșit, personalitatea autorului predomină în poezia lirică care, în genurile sale cele mai tipice, dă impresia unui monolog (monolog interior sau monolog adresat publicului). La urma urmei, teoria genurilor literare se bazează, cel puțin în parte, pe varietățile comunicărilor și pe amestecul acestor posibilități. Totuși, și în domeniul stilurilor literare există anumite tendințe colective, ca stilul unei școli literare, al unui curent literar sau chiar al unei epoci întregi.

5. Stilurile funcționale și cele literare. Mulți stilisticieni, în primul rînd L. Spitzer, încearcă să stabilească o deosebire mai mult sau mai puțin precisă între „Sprachstile" și „Stilsprachen", înțelegînd prin „Sprachstile" stilurile funcționale, iar prin „Stilsprachen" cele literare[48]. Această deosebire e esențială, deoarece — în ciuda interferențelor semnalate mai sus — factorul estetic nu are aceeași importanță în toate domeniile stilurilor scrise: el predomină în stilurile artistice și în domeniile învecinate (ca bunăoară în unele

Scanned with OKEN Scanner

sfere ale presei). Cu toate acestea, ar fi o greșeală să exagerăm aceste deosebiri de orientare. În primul rînd, orice stil e funcțional, deoarece are scopul să realizeze o expresie cît mai eficace a gîndirii; prin urmare, și sfera comunicării literare poate fi examinată din punctul de vedere al funcțiunii, adică sub semnul *funcționalismului*. Deosebirile ce există între diferitele varietăți ale comunicării, inclusiv sfera comunicărilor orale, rezultă din diversitatea funcțiunilor stilului. Dacă, în lucrarea de față, ne vom ocupa doar de stilul literar sau, mai bine zis, de stilurile literare, aceasta se datorește în primul rînd preocupării de a mărgini atenția noastră la o singură funcțiune a stilului: la cea estetică. Totuși, nu putem niciodată pierde din vedere că stilurile literare își trag aproape toate efectele din sfera comunicării orale; cu alte cuvinte, nu putem lăsa la o parte nici celelalte varietăți ale comunicărilor. Să nu uităm că procedeele stilistice oglindesc unele operații intelectuale care au multe trăsături comune în toate sferele comunicării; de aceea stilistica limbii artistice sau, mai simplu, *stilistica literară* nu e decît o parte a stilisticii unei limbi.

6. Sincronia și diacronia în stilistică. Cercetările stilistice se bazează totdeauna pe *lectura atentă* a unui text sau a unui grup de texte; stilisticianul e deci obligat să releve ceea ce textul însuși îi oferă: structura textului, stilemele și interdependența lor. Evident că în multe cazuri munca stilisticianului depășește studiul pur descriptiv al unui text; pentru a stabili codul lingvistic al unei epoci și aspectul stilistic al altor texte asemănătoare, el e nevoit să se orienteze în limba și stilul epocii din care provine textul examinat. Prin urmare, stilistica e înainte de toate o disciplină *sincronică*, bazată pe studiul comparativ al codului lingvistic și al stilurilor unei epoci.

Totodată, nu se poate nega nici importanța *diacroniei* în materie de stilistică. Orice studiu din istoria unei limbi poartă în sine urmele unei lungi evoluții anterioare; pentru a explica întrebuințarea cuvîntului *suflet* cu sensul de „suflare, respirație", trebuie să ținem seama de cîteva exemple din limba secolului al XIX-lea și chiar de unele exemple mai vechi (v. 3.3 și nota 44). Dacă fenomenele stilistice contemporane își au rădăcinile în codul lingvistic de azi, examinarea stilistică a unui text mai îndepărtat cere neapărat cunoștința codului lingvistic din epoca respectivă. Prin urmare, chiar și în cazul unui text eminescian, ca de pildă

Scanned with OKEN Scanner

Moartea est! ori *Luceafărul*, trebuie să avem în vedere în primul rînd codul lingvistic dintre 1860 și 1885 pe care nu ni-l relevă stilistica, ci istoria — în multe privințe încă nescrisă — a limbii române literare[49].

Stilistica poate fi deci nu numai o disciplină descriptivă, de caracter riguros sincronic, ci și o disciplină istorică, strîns legată de cunoștința istoriei limbii. Stilisticianul nu se oprește însă niciodată la o înregistrare pasivă a faptelor înseși, ci caută să le aprecieze din punct de vedere estetic, examinîndu-le prin prisma unei epoci din trecut. Numai astfel putem evita exagerările dăunătoare ale actualizării estetice. Gustul literar contemporan se deosebește mult de cel dintre 1865 și 1885; ar fi deci o greșeală ca limba și stilul lui Eminescu să fie examinate numai din punctul de vedere al codului lingvistic de azi. O anumită mobilitate din partea stilisticianului e o cerință fundamentală în domeniul cercetărilor noastre.

7. Stilurile literare române și stilistica comparată. Luînd exemplele noastre din perioada dintre 1870 și 1970, parcurgem deci mărturiile lăsate de curentele literare: romantismul, realismul, postromantismul, simbolismul, impresionismul, expresionismul, suprarealismul, realismul etc. Toate aceste curente caracterizează atît operele literare în sine, cît și activitatea literară a unui scriitor, a unui grup de scriitori, a unui deceniu etc.; exemplele pe care le alegem oglindesc, ca niște microstructuri, marile curente de idei și de stil care le-au produs. Se înțelege de la sine că stilisticianul nu poate să-și confunde atribuțiile cu acelea ale unui critic literar; totuși, nici el nu poate renunța la anumite indicații „extrastilistice" care se referă la succesivele curente literare. Dar vorbind de romantism sau de realism ne putem mărgini oare la analiza doar a literaturii române? Dat fiind că atît romantismul cît și realismul critic au fost mari curente u n i v e r s a l e, care s-au manifestat aproape în toate literaturile europene — și chiar în afară de Europa — stilistica literară a unei limbi naționale poate fi întregită de considerațiile ce ni le oferă cercetările de s t i l i s t i c ă c o m p a r a t ă [50]. Dacă examinăm de pildă stilul poetic al romantismului în diferitele literaturi neolatine [51], sau în general în literaturile europene, e imposibil să nu relevăm niște tendințe și procedee stilistice comune. Totuși, în cadrul lucrării de față, pentru a evita orice exces de compara-

tism, nu vom retrimite la analogiile străine decît în unele cazuri absolut evidente.

8. Planul lucrării. Lucrarea de față se compune, afară de această introducere, din următoarele părți:

I. *Sintaxa stilistică*. Dat fiind că fiecare enunț formează o unitate sintactică, o propoziție, sau cel puțin o sintagmă, ne pare natural să ne ocupăm în primul rînd de problemele fundamentale — și pînă acum atît de puțin studiate — ale sintaxei stilistice. După părerea lui Iorgu Iordan, „se poate spune că stilistica nu e decît un aspect al sintaxei"[52]. Totodată e evident că gramaticul și stilisticianul au idei diferite cu privire la fenomenele sintactice: primul le observă, le descrie și le clasează, iar al doilea le apreciază, adică le examinează din punctul de vedere al expresivității și al uzului artistic. La sintaxa stilistică se adaugă și studiul principalelor figuri stilistice de ordin sintactic.

II. *Lexicologia stilistică*. În această parte, după o scurtă caracterizare a cuvîntului însuși și a diferitelor categorii de cuvinte, vom trece în revistă toate părțile vorbirii și particularitățile lor expresive. Ca și în partea precedentă, lexicologia stilistică se încheie cu analiza tropilor, adică a figurilor de stil cu caracter lexical. La sfîrșitul acestui capitol consacrăm cîteva observații sumare problemelor de ordin morfologic ale stilisticii[53].

III. *Fonetica stilistică*. Deși în lucrarea noastră nu ne ocupăm exclusiv de problemele stilurilor poetice, trebuie să examinăm pe scurt așa zisul f o n o s i m b o l i s m ale cărui rădăcini ne conduc spre structura acustică a unei limbi. Afară de studiul onomatopeelor, ne interesează toate efectele de expresivitate fonetică. Unele noțiuni tradiționale, ca de exemplu aliterația, cer să fie examinate în cadrul mai amplu al efectelor muzicale. Tot în cadrul foneticii stilistice, ne vom ocupa de aspectul funcțional al versificației și mai ales de expresivitatea varietăților ritmice ale metrilor celor mai importanți.

În *Încheiere*, autorul își propune să dea unele lămuriri asupra aplicării principiilor generale de stilistică la analiza complexă a unui text literar.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE LA „NOȚIUNI GENERALE"

1. *Cours de linguistique générale, Paris*, 1931, p. 32. Cf. și R. Godel, *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale*, Paris, 1957, p. 43—44.

2. Iată și originalul acestei definiții: [la lingua è un] „insieme di convenzioni necessarie per la comunicazione orale fra i singoli, consacrate dalla storia, dal prestigio degli autori, dal consenso dei componenti della comunità che ad esso dà il nome ... Le convenzioni che definiscono una lingua si distinguono in convenzioni relative alla forma (fonetiche, morfologiche) e relative al significato (sintattiche, lessicali)" (G. Devoto — G.C. Oli, *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, Milano, 1967, I, p. 1483).

3. După textul original: [Lo stile è] „il complesso delle scelte e dei mezzi espressivi che costituiscone l'impronta peculiare di una tradizione letteraria e spec. della personalità dell' autore ... In senso più tecnico, ciascun dei modi dell' esspressione letteraria che si considerano conformi e congruenti al genere ... o alla materia" (*op. cit.*, II, p. 1203). După părerea lui Iorgu Iordan, formulată în spiritul lui Buffon („Le style c'est l'homme même"), stilul este „strict individual" (SLR)., p. 11; despre Buffon vezi și M. Riffaterre, *Încercări de definiție lingvistică a stilului*, în P.S., p. 79. Despre caracterul individual sau colectiv al preocupărilor stilistice, vezi I. Iordan, LRC., p. 23.

4. Vezi D., IV, p. 234: DLRM., p. 801. Ar fi de reținut și un amănunt din istoria cuvîntului *stil*, care există cam de 120 ani în limba română (D. citează exemple din Bolintineanu, Odobescu etc.). Mai devreme „stilul" era cunoscut sub nume de *dicțiune* (Cipariu, Gr. II, p. 291: „Formarea *dicțiunii*"), ceea ce dovedește perfect extinderea noțiunii de „ars dicendi" la comunicările orale. După această teorie de inspirație ciceroniană, chiar și comunicările scrise erau considerate ca manifestările „dicțiunii" unui autor. Cf. la Cicerone: *dictoni operam dare*, „soigner son s t y l e" (Benoist — Goelzer).

5. Despre asemănările bine-cunoscute ce leagă limba ca material al artei cuvîntului (adică al stilului) de materialele celorlalte creaţii artistice, v. reflecţiile juste ale lui I. Dumitrescu, *Noţiuni de stilistică* în: G. Ivaşcu (red.) *Literatura română*. Manual experimental, Bucureşti, 1968, p. 261—264.

6. *Criteria for style Analyses*, Word, 1959, p. 155.

7. Prin *stil oral* nu înţelegem numai o varietate a stilului literar, ci şi stilul comunicării orale, adică al limbii vorbite în anumite împrejurări.

8. Şi după Iorgu Iordan, „limba vorbită e mai spontană, mai naturală şi mai liberă decît cea scrisă" (SLR. p. 15); „Cel scris [= stilul comunicărilor scrise] poate fi atras şi el în sfera preocupărilor noastre, dacă şi întru cît conţine particularităţi stilistice venite din vorbirea curentă" (*ibid.*, p. 16).

9. Totuşi, autorul nu împărtăşeşte vederile acelora care explică geneza stilului numai prin cauze de ordin afectiv sau emoţional. În loc de *afectivitate* preferăm termenul *expresivitate*, după formula lui Ch. Bally: „La tâche de la stylistique consiste à rechercher quels sont les types e x p r e s s i f s qui dans une période donnée servent à rendre les mouvements de la p e n s é e et du s e n t i m e n t" (*Le langage et la vie*, ed. a III-a, Genève-Lille, 1953). Despre „gradul zero" al lui R. Barthes, v. *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Eléments de sémiologie*, Paris, 1964, p. 13—83.

10. Vezi de exemplu o parte din definiţia dată de DLRC. [Stil =] „t o t a l i t a t e a mijloacelor lingvistice pe care le foloseşte un scriitor pentru a obţine anumite efecte de ordin artistic" (IV, p. 234).

11. Despre noţiunea de *stilemă*, v. L. Gáldi, *Précis de stylistique française*, Budapesta, 1967, p. 13—16; idem, *Introduzione alla stilistica italiana*, Bologna, 1971, p. 1—7 (cu indicaţii bibliografice). Evident că stilemele se identifică „cu acele trăsături stilistice relevante" despre care vorbeşte S. Saporta (*Aplicarea metodelor lingvistice la studiul limbajului poetic*, în PS., p. 170).

12. M. Eminescu, *Poezii*, ed. îngrijită de Perspessicius, Bucureşti, 1958, p. 306.

13. În epoca lui Eminescu, versul trohaic de 16 silabe era o formă tradiţională, împrumutată odinioară din poezia neogreacă; v. L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, Bucureşti, 1971, p. 144—145, 171, 194, 200, 293. Metrul în chestiune corespunde versului italian cunoscut sub numele de *ottonario doppio*.

14. În lucrarea de faţă, toate rimele vor fi indicate cu litere mari (rime feminine) sau litere mici (rime masculine), după obiceiul metricienilor francezi şi italieni.

15. Teoria „planurilor" sau a „nivelurilor" se datoreşte lui E. Benveniste; v. comunicarea lui R. Galperin la Congresul bucureştean de lingvistică generală (является от стиль уровнем языка? Moscova, 1967, 198—202).

Scanned with OKEN Scanner

16. Principiul lecturii atente a fost preconizat de L. Spitzer, *Linguistics and Literary History*, New York, ed. a II-a, 1962, p.11 şi urm., M. Riffaterre, *Criteria* ... Word, 1959, p. 163—164. Găsim idei asemănătoare la Iorgu Iordan, *Întîlnirile mele cu Eminescu*, în: *Caiete eminesciene*, I, p. 102—103.

17. Despre importanţa figurilor de stil care se întîlnesc şi în limba vorbită, v. I. Iordan, SLR., p. 14.

18. De notat şi cezura, care taie în două părţi sintagma *în lanţuri | fin*; astfel de tendinţe privitoare la „slăbirea" cezurii se observă şi la romanticii şi simboliştii francezi, v. articolul nostru: *Le mètre et ses variantes typiques*, în: *To honor Roman Iacobson*, The Hague-Paris, 1967, p. 692 — 696.

19. Despre antepunerea atributului genitival, v. G.I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, Bucureşti, 1965, p. 76—77.

20. Din păcate, lexicul poemului *Memento mori* nu figurează în *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu* (= DEm.) red. de T. Vianu, Bucureşti, 1968, ceea ce nu înlesneşte deloc formularea concluziilor noastre.

21. Cf. un citat analog din *Strigoii*, DEm., s.v.

22. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, V, Bucureşti, 1958, p. 91.

23. Pentru un alt exemplu din *Epigonii*, v. DEm. Alte exemple, la A. Russo (D).

24. Pentru *pópol*, vezi prima terţină din textul postum *Cum negustorii din Constantinopol* (v. 3: „Să iele ochii la efenzi şi *popol*"). Formele *pópul — pópol* n-au fost semnalate de DEm.

25. Vezi şi p. 102.

26. Pentru alte exemple, vezi DEm., s.v.

27. De remarcat că segmentele sintactice nu coincid totdeauna cu segmentele ritmice ale versului, ceea ce conduce, în interiorul versului, la nişte enjambement-uri ascunse. De ex. segmentarea 3,5 din primul emistih („Cum sub stînci, | în întuneric ...") se suprapune segmentării ritmice 4,4, născută din succesiunea a doi ditrohei.

28. Cf. notele 18 şi 27.

29. Despre acest fenomen binecunoscut, v. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, p. 23, 390.

30. SLR., p. 16.

31. Vezi o schemă similară (sugerată de observaţiile profesorilor R. Galperin şi V. Kuharenko la Congresul de lingvistică din Bucureşti) în *Introduzione alla stilistica italiana*, p. 6.

32. Vezi G. Devoto, *Studi di stilistica*, Florenţa, 1952, p. 21 şi urm.

33. Vezi J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, ed. a II-a, Paris, 1946, p. XII—XIII; idem, *Précis de stylistique française*, ed. a II-a, Paris, 1946, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

34. Vezi R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, în: *Style in Language* red. de Th. A. Sebeok, New York — London, f. d. [1960], p. 353, 358.

35. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, II, Bucureşti, p. 374, 418. Vezi şi L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, 1964, p. 169.

36. În legătură cu această întrebuinţare a adverbului *prea*, vezi nota următoare, precum şi DEm. (sub *prea* 2°), fără o distincţie riguroasă între sensurile „trés" şi „trop".

37. Vezi Eminescu, *Opere*, III, p. 392. În acest caz, nuanţa artistică a adverbului *prea* e evidentă.

38. DA. citează din Eminescu însuşi un exemplar metaforic, semnalat şi de DEm.: „N-o să aflu între-ai noştri vreun falnic juvaer?" (*Scrisoarea III*).

39. Vezi Jakobson, *op. cit.*, p. 358.

40. Despre modelele posibile ale acestei tradiţii retorice, vezi articolul nostru: *Începuturile prozei ritmice româneşti*, LR., 1961, nr. 5, p. 462 şi urm. Despre proza ritmică romantică, v. articolul nostru: *Observaţii asupra prozei ritmice a lui Mihail Eminescu*, LL., VII, p. 257. Poate să surprindă că se pot releva efecte atît de complexe în *Amintiri*; e însă de reţinut părerea lui Sadoveanu despre Creangă: „Atunci a rămas definitiv statornicit pentru mine, printr-un exemplu viu, că Ion Creangă nu-i un scriitor popular, ci un artist, care pretinde un cetitor întrucîtva evoluat" (citat de Gh. Bulgăr, LL, XII, p. 297).

41. V. *Amintiri din copilărie*, Cap. II, în: I. Creangă, *Opere*, ed. I. Iordan, Bucureşti, 1970, p. 171.

42. Vezi M. Riffaterre, Word, 1959, p. 172—174; L. Gáldi, *Les phénomènes de convergence dans la stylistique contemporaine*, *Actes du Xe Congrès International des Linguistes*, Bucarest, 1970, III, p. 325—330. În cursul unei întîlniri la New York (1973), profesorul Riffaterre a admis deosebirea teoretică pe care încercasem s-o fac între *combinaţie* şi *convergenţă*.

43. Vezi Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, p. 132, 268, 407.

44. Pentru un exemplu din Coresi, v. Candrea—Adamescu, *Dicţionar enciclopedic ilustrat* (=DEnc.), Bucureşti, 1930, s.v.; cîteva exemple mai recente (Alecsandri, Gane, Sbiera sînt semnalate de D.

45. V. Comunicarea noastră *Personnalité et style*, ţinută în 1972 la Varşovia, la un colocviu de poetică şi stilistică slavă.

46. Despre teoria clasică a celor trei stiluri, v. articolul lui E.R. Curtius, *Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter*, *Romanische Forschungen*, 1952, p. 57—69: P. Guiraud, *La stylistique*, Paris, 1963, p. 16—19; Gáldi, *Introduzione alla stilistica italiana*, p. 20—21.

47. Tocmai din această cauză expunerea ştiinţifică nu poate fi considerată, fără restricţii cronologice precise, ca „gradul O" al stilului. Să ne gîndim la proza într-adevăr patetică a primilor istorici români (Şcoala ardeleană), a lui

Scanned with OKEN Scanner

Kogălniceanu și chiar a lui N. Iorga. Asemenea fapte se găsesc pretutindeni; Michelet a fost mai retoric decît istoricii francezi contemporani. Despre stilul științific ca „grad O", vezi J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, s.d. [1966], p. 22 și după S. Marcus „termenul de referință" ar fi limbajul științific cf. *Poetica matematică*, București, 1970, p. 31 și urm.

48. Vezi L. Spitzer, *Stilstudien*, I. *Sprachstile*, II. *Stilsprachen*, München, 1928, p. 81—106. Despre importanța ideilor lui S. Spitzer, vezi Iordan, ISLR., p. 157—165, 274, 276, 372—373; Terracini, AS., p. 81—90.

49. Despre limba literară din secolul trecut găsim multe amănunte în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, red. de Tudor Vianu, I—III, București, 1956—1962.

50. Despre această noțiune am vorbit pentru prima dată la Sorbona, în luna aprilie a anului 1972 (*Les tâches de la stylistique comparée*). Vezi și considerațiile noastre despre I. Heliade-Rădulescu și Lamartine, expuse la Congresul de filologie romanică din Quebec (august, 1971): *Deux aspects du style romantique néolatin*.

51. Vezi studiul nostru: *Le style lyrique du romantisme dans les littératures néolatines*. Cf. și un articol interior: *Principes de stylistique romane. Beiträge zur romanischen Philologie*, Berlin, II, p. 5—31.

52. SLR., p. 20.

53. Aceste două părți ale lucrării de față datoresc mult și categoriilor examinate de Al. Rosetti și J. Byck în *Gramatica* lor, unde (p. 147 și urm.) au fost trecute în revistă stilul oral, stilul romantic, stilul retoric, stilul expozitiv, stilul artistic etc.

Scanned with OKEN Scanner

I

ELEMENTE DE SINTAXĂ STILISTICĂ

PRELIMINARII

1. **Problema alegerii în domeniul sintaxei.** În materie de sintaxă stilistică, prima noastră preocupare va fi să determinăm, conform principiilor formulate despre importanța alegerii (3, 1), acele cazuri în care atît vorbitorul, cît și autorul unui text are ocazia de a alege între mai multe construcții sintactice. Tocmai din această cauză, cei mai renumiți stilisticieni români au consacrat de exemplu t o p i c i i o atenție deosebită [1]: în lucrarea de față, încercînd să lărgim domeniul observațiilor noastre, nu vom pleca de la topică, ci de la diferitele expresii ale relațiilor s i n t a g m a t i c e. Vom studia, înainte de toate, propozițiile neanalizabile [2], apoi cele analizabile, adică, pe de o parte, propoziția cu toate complementele pe care le admite; pe de alta, fraza, adică posibilitățile de alegere între mijloacele de coordonare și de subordonare, între construcțiile personale și cele impersonale etc. Înainte de a pătrunde în amănuntele acestor probleme, credem nimerit să schițăm pe scurt cîteva noțiuni generale și tematica acestei părți.

2. **Dialogul și monologul.** Stilisticianul e nevoit să facă o deosebire cît se poate de precisă între comunicările personajelor unei opere literare [3] și acelea ale autorului[4].

Forma cea mai firească a comunicărilor dintre două sau mai multe personaje, reale ori fictive, e d i a l o g u l; în anumite cazuri nici m o n o l o g u l nu e altceva decît o replică mai lungă care s-a detașat de un dialog. În toate aceste cazuri avem de făcut unele comunicări formulate în s t i l d i r e c t. Tot stilul

Scanned with OKEN Scanner

direct e mijlocul de expresie al așa-zisului monolog interior, care are de scop să releveze înlănțuirea gîndirilor unui personaj literar.

La urma urmei, din monolog derivă și narațiunea, care, mai ales dacă se desfășoară la persoana I, capătă toate însușirile stilului direct. Dacă narațiunea se face la persoana a III-a, se manifestă adeseori o tendință de depersonalizare: autorul parea nu mai participa direct la desfășurarea acțiunii.

Din cele spuse, reiese că stilul direct, cu formele sale atît de tipice ca dialogul și monologul, caracterizează nu numai drama, ci, măcar în parte, aproape toate genurile literare. Epica, adică, pe de o parte, nuvela și romanul, pe de alta, poezia epică (epopeea, romanul în versuri etc.) admit un curios amestec al dialogului și al monologului, precum și al narațiunii autorului. Dacă narațiunea se desfășoară la persoana I, avem de-a face cu o atitudine autobiografică (reală ori fictivă). Se mai deosebește și narațiunea inversă, cînd acțiunile unui personaj sînt relatate de un alt personaj în cadrul unui dialog.[5] Narațiunea autobiografică îmbrățișează încă două genuri: jurnalul și corespondența personală, adică neoficială[6]; se înțelege de la sine că totdeauna pot exista unele relații între aceste mesaje intime. Monologul, atît cel interior cît și cel oral, predomină în poezia lirică.[7] Totuși „eul" real al poetului — și, în general, al autorului — nu e totdeauna identic cu „eul" său poetic; tocmai din această deosebire rezultă adeseori un efort de a se îndepărta de naturalețea comunicărilor de toate zilele. Tendințele de sublimare ale poeziei favorizează creația unui stil liric care merită pe deplin denumirea de „Stilsprache", în sensul spitzerian al acestui termen.[8]

Pînă acum am examinat aproape exclusiv diferitele aspecte ale stilului direct. Totuși, din dialog și din monolog derivă și două alte forme de comunicare: stilul indirect, cînd spusele cuiva se transformă în propoziții subordonate, și stilul indirect liber, cînd spusele cuiva își mai mențin o parte din autonomia lor sintactică.[9]

Un exemplu tipic de creație în stilul indirect și în cel indirect liber e oferit de Caragiale în nuvela *Kir Ianulea*; iată cum descrie autorul confuzia iscată după scena zgomotoasă în casa „arvanitului":

[ACRIVIȚA] „Și pînă nu i s-a stins glasul, n-a contenit... Firește că petrecerea n-a mai mers înainte... Au sărit toți musafirii, care mai de care: «*Nene Ianuleo!*» «*Cocoană Acriviţo!*»... *că*

«la necaz spune omul multe»; că «are mîna cinci degete și nu se potrivesc unul cu altul»; că «și măruntaiele din om tot se ceartă uneori»; dar orișicum, *«nu e bine să s-auză-n lume de așa-ntîmplări într-o casă de seamă!»*... și așa mai departe, cu chiu cu vai, i-au împăcat. Dar, firește, s-a știut îndată în toată mahalaua că *«biata Acrivița a lui Hagi Cănuță a ajuns de-o bate arvanitul — la masă! față cu musafirii! — după ce o-nșală cu care-i iese-nainte!...»* și pe urmă prietenele: *«Cum a fost ea crescută, mititica, și pe ce mîini a-ncăput!... o s-o bage-n pămînt păgînul!»*

Stilul indirect liber caracterizează și o pagină de G. Bogza unde e vorba de transferarea nedreaptă, ca pedeapsă, a unui miner la un loc prea îndepărtat de locuința lui:

„Mai avea cîteva zile și termina pacostea. *Bine că se termina, că nu mai putea.* Drumul era greu. Stricase o pereche de bocanci. *Parcă toată viața, de cînd se ținea minte, nu făcuse altceva decît să urce și să coboare dealuri.* Peste capul lui, mereu treceau într-o parte și alta corfele funicularului, ca niște păsări mari, negre. Și el mergea, cînd pe coama dealului, cînd în fundul adînc al văii... Se gîndea cu mînie la domnii de la București. «Să fie mutat la Petrila pe timp de două luni». *Ce știau ei unde-i Aninoasa și unde-i Petrila! Să fi venit ei aici, să intre în noroi, o singură dată, noaptea la trei, ca strigoii, cînd nici cocoșii nu începuseră să cînte.*" (*Moartea lui Iacob Onisia.*)

3. Afirmația și negația. În toate domeniile comunicării se observă atitudinea pozitivă ori negativă a vorbitorului față de gîndirea pe care o exprimă; din această atitudine se nasc, pe plan logic, afirmația și negația, iar pe plan sintactic, expresia lingvistică a acestor două operații intelectuale. Afirmația și negația implică, pe de o parte, unele probleme de ordin sintactic (v. cele spuse mai jos despre propoziția neanalizabilă **II, 6.2**), pe de alta, și probleme lexico-semantice, deoarece simplei afirmații sau negații i se opun numeroase formule dezvoltate care, firește, nuanțează și stilul vorbitorului sau, în cazul nostru, al autorului.[10]

4. Cele trei feluri de propoziții. Tot în legătură cu atitudinea și intențiile vorbitorului, trebuie să deosebim trei feluri de propoziții. Cele care formează baza oricărei teorii sintactice sînt, fără îndoială, propozițiile enunțiative care, la rîndul lor, pot fi afirmative sau negative (**I, 3**). Dintre propozițiile enunțiative se disting și prin intonația lor cele exclamative care,

Scanned with OKEN Scanner

în majoritatea cazurilor, adaugă la simpla afirmație sau negație o puternică nuanță emoțională. Dacă propozițiile exclamative sînt deosebit de frecvente, se poate chiar vorbi și de un fel de s t i l e x c l a m a t i v . Pentru a ilustra efectul stilistic al exclamației e destul să retrimitem, pe de o parte, la un pasaj deja citat din Creangă (I, 2.2), pe de alta, la o strofă din *Epilogul* poemului *Bălcescu* de E. Jebeleanu:

Cu noi ești, inimă viteză,
Cu noi, pe-al bătăliei drum,
Cu cei ce ieri au fost săracii,
Cu cei ce-o țară au acum!

În ciuda unor procedee retorice, fraza ilustrează perfect trecerea de la simplele propoziții enunțiative la acumularea exclamațiilor; mai e de adăugat că exclamațiile pur subiective, începute cu formula „Cu noi..." culminează într-o puternică antiteză, cuprinsă în versurile 3—4.

Tot cu stilul exclamativ stă în relație punerea în relief a unor i m p e r a t i v e; în legătură cu expresivitatea imperativului, să ne referim la cîteva versuri ale lui Eminescu, din discursul tînărului orator din mulțimea proletară:

Zdrobiți orînduiala cea crudă și nedreaptă,
Ce lumea o împarte în mizeri și bogați!
.....
Sfărmați statuia goală a Venerei antice...
.....
Sfărmați tot ce ațiță inima lor bolnavă...
.....
O! *dezbrăcați* viața de haina-i de granit,
De purpură, de aur, de lacrimi, de urît.

(*Împărat și proletar*)

Evident că în acest caz numeroase procedee și figuri stilistice (ca enumerația, paralelismul și anafora) se încrucișează pentru a pune și mai bine în relief această impresionantă serie de imperative.

Atît propozițiile enunțiative, cît și cele exclamative relevă o atitudine hotărîtă a vorbitorului față de realitatea pe care o ia în considerație. Dacă această atitudine devine mai șovăitoare și se transformă într-un fel de îndoială, ajungem la propozițiile i n t e r o g a t i v e care, firește, pot izvorî și din curiozitatea,

Scanned with OKEN Scanner

mai mult sau mai puțin complexă a vorbitorului. Dacă propozițiile interogative devin deosebit de frecvente, se obține așa zisul stil interogativ[11], propriu — ca și stilul exclamativ — multor poeți de inspirație romantică. Două exemple caracteristice se găsesc în elegia *Mortua est!*:

Și-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială,
De ce-ai murit, înger cu fața cea pală?
Au nu ai fost june, n-ai fost tu frumoasă?
Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?

La sfîrșitul poemului, aceste întrebări meditative, formulate în fața unui mormînt, se prefac în adevărate întrebări retorice, urmate, drept răspuns, și de o concluzie categorică:

La ce?... Oare *totul* nu e nebunie?
Au moartea ta, înger, *de ce* fu să fie?
Au e *sens* în lume? Tu chip zîmbitor,
Trăit-ai anume ca astfel să mori?

[Concluzia]

De e sens într-asta, e-ntors și ateu,
Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu.

Cele trei feluri de enunțuri stau în strînsă legătură și cu structura propozițiilor: frazele cele mai lungi și cele mai complicate caracterizează comunicarea enunțiativă, iar comunicările de caracter interogativ și mai ales cele imperative tind spre o anumită concizie.

5. Planul analizei sintactice. Să revenim însă la problemele esențiale ale descrierii sintactice. În această mică încercare de sinteză, pentru a nu complica bazele atît de discutabile ale oricărei analize sintactice, ne vom mulțumi cu o terminologie tradițională care, în cele mai multe cazuri, corespunde termenilor întrebuințați de *Gramatica limbii române*, ed. a II-a, I—II, București, 1966 (= Gr.). [12] Totuși, pentru a expune considerațiile noastre în mod mai sintetic și conform cerințelor unei lucrări de stilistică, vom încerca să introducem unele modificări și simplificări pe care le credem destul de bine motivate.

5.1. Propoziții analizabile și neanalizabile. Înainte de a trece la propozițiile analizabile, trebuie să examinăm pe scurt propozițiile neanalizabile și funcțiunile lor în structura

unei anumite varietăți de stil, care sînt de apreciat din punctul de vedere al uzului stilistic. În multe cazuri, tocmai absența sau prezența lor distinge o varietate de stil de alta. În *Povestea porcului* de I. Creangă, moșneagul, rămînînd în sferă convorbirii țărănești, îi spune „*măi* babă" bătrînei sale soții, dar e evident că această formulă e strîns legată de un strat bine delimitat al comunicărilor.[13]

5.2. Sintagma predicativă. Categoriile fundamentale ale propozițiilor analizabile sînt, firește, s u b i e c t u l (S) și p r e d i c a t u l (P), dar nu fiecare propoziție a unei comunicări orale sau scrise, din care pare a lipsi subiectul (ca unitate lexicală și sintactică independentă) merită să fie numită e l i p t i c ă. Relația S—P nu e indicată neapărat de două unități lexicale distincte; subiectul (atît cel substantival, cît și cel pronominal) poate fi reprezentat și de un morfem adăugat la predicatul verbal. În fraza poetică

Așezat la gura sobei noaptea pe cînd *viscolește*,
Privesc focul, scump tovarăș care vesel *pîlpîiește*...
(Alecsandri, *La gura sobei*)

numai predicatul verbal *pîlpîiește* depinde de un subiect substantival care cere întrebuințarea unei forme verbale la persoana a 3-a; sîmburele frazei și al întregii situații nu e însă acest predicat pur descriptiv și nici predicatul impersonal *viscolește* (care nu se referă la nici un subiect), ci predicatul verbal *privesc*, care implică prezența unui observator gata de a proiecta în fenomenele naturii viziunile sale riguros individuale. În predicatul verbal relația dintre S și P se materializează în modul următor: rădăcina verbului *priv* + morfemul *-esc* al persoanei I.

Rămîne de văzut, dacă, în baza acestei desinențe personale, subiectul de la persoana I-a e absolut clar ori nu. În mod teoretic, *privesc* are două înțelesuri: „*je* regarde" et „*ils/elles* regardent". Dat fiind că lipsește cu totul pronumele *eu* care ar explicita persoana și numărul, înțelegerea perfectă a textului se sprijină doar pe o convenție care reiese clar din restul contextului: cînd e vorba de înțelesul „*ils / elles* regardent", explicitarea subiectului nu mai poate lipsi de la începutul unui text[14]. În acest caz, adoptăm deci prima interpretare („*je* regarde"); ea ni se impune în mod categoric, deoarece calificativul modal *așezat*[15], reprezentat de un participiu perfect, adică de o categorie impersonală a conjugării, retrimite la singular și nu la plural. Se stabilește deci, inevitabil, un raport

Scanned with OKEN Scanner

logic și sintactic între *așezat* și *privesc* (mai bine zis: *așezat* → [eu] ← *privesc*). În urma acestei asociații participiul perfect nu mai e o formă impersonală a verbului, ci devine una personală, în baza contextului.

Din cele spuse, putem trage o importantă concluzie: pe cînd un subiect substantival trebuie să fie adăugat cel puțin o dată la un predicat verbal, pentru a clarifica relația S—P, în cazul unui subiect pronominal autorul (ca și vorbitorul) are de ales între două posibilități:

eu privesc sau *privesc*

În amîndouă cazurile, partea centrală a propoziției rămîne b i m e m b r ă, dar în (eu) *privesc* avem de a face cu un s u b i e c t i n c l u s.[16]

5.3. Alte sintagme. Subiectului și predicatului, acestor doi stîlpi ai propoziției care formează sintagma p r e d i c a t i v ă[17], li se adaugă o serie de alte construcții sintagmatice. Drept sintagme fundamentale putem enumera — afară de cea predicativă — următoarele:

a) Sintagma a t r i b u t i v ă oglindește cel mai bine raportul dintre un d e t e r m i n a t și un d e t e r m i n a n t[18]; dat fiind că în acest capitol va fi vorba nu numai de atributul adjectival, ci și de cel substantival, tot aici va fi tratat atributul posesiv, precum și formele de expresie pronominale ale ideii de posesiune.

Sintagmele atributive se pot referi la orice parte a propoziției, păstrînd însă totdeauna caracterul lor mai mult nominal decît verbal.

b) Sintagma o b i e c t u l u i d i r e c t formează o categorie specifică a relațiilor sintactice. Un amănunt foarte caracteristic care trebuie tratat în acest subcapitol e uzul mai mult sau mai puțin pleonastic al acuzativului pronumelor personale. Mai e de amintit că în general sintagma obiectului direct întregește un predicat verbal.

c) Tot importanța construcțiilor pleonastice ne obligă să instituim o categorie specială din sintagmele care implică prezența unui o b i e c t i n d i r e c t[19], adică a unui dativ. Se înțelege de la sine că și o b i e c t u l i n d i r e c t se leagă de obicei de un predicat verbal.

d) Sintagmele c i r c u m s t a n ț i a l e sau a d v e r b i a l e se combină în general cu un predicat verbal, făcînd parte din grupul sintactic al predicatului. În unele cazuri, dacă predicatul

Scanned with OKEN Scanner

verbal lipseşte, complementul adverbial se transformă într-un fel de predicat nominal. Unele complemente adverbiale îndeplinesc şi rolul de calificativ.

Mai e de observat că în acest mic tratat de stilistică nu vom trece în revistă toate complementele, ci doar acelea care sînt deosebit de importante şi din punct de vedere stilistic.

5.4. Caracterul stilistic al frazei. Dacă după analiza propoziţiilor simple şi dezvoltate trecem la frază, ne găsim în faţa unor probleme şi mai complicate. Sînt de studiat, din punct de vedere stilistic, toate mijloacele care leagă o propoziţie de alta; pe de o parte, conjuncţiile, pe de altă parte, unele mijloace mult mai subtile ca de exemplu raporturile reciproce ale predicatelor verbale (concordanţa timpurilor etc.). Din această cauză, sintaxa stilistică a frazei se deosebeşte în mod considerabil de aceea a propoziţiei: numai în legătură cu cea dintîi se pun problemele de coordonare şi subordonare.

5.5. Sintagmatica şi topica. În legătură cu fiecare sintagmă, vom examina şi topica care, din punctul de vedere al selecţiei, oferă atît vorbitorului, cît şi autorului unui text, o întreagă gamă de posibilităţi expresive.

5.6. Lungimea unităţilor sintactice. Într-o asemenea lucrare trebuie să ne mai ocupăm şi de unele probleme care nici nu se pun unui specialist al gramaticii descriptive. O asemenea chestiune e lungimea unităţilor sintactice şi proporţiile ce există între ele. Concizia ori prolixitatea unui text depinde în mare măsură de fenomenele de acest fel, deşi, firesţe, aspectul semantic al expunerii poate să fie un factor mai important. În corpul textelor poetice, lungimea propoziţiei e deosebit de relevantă: coincidenţa unităţilor sintactice cu cele metrice — adică evitarea enjambement-ului — ne apropie adeseori de principiile folclorului poetic, iar dacă enjambement-urile devin mai frecvente, ne mişcăm mai mult în sfera poeziei culte. Iată pentru ce e necesar să expunem măcar unele consideraţii generale asupra dimensiunilor sintactice.

5.7. Figurile de ordin sintactic. Avînd în vedere descrierea fenomenelor ce caracterizează îndeosebi stilurile literare, nu putem renunţa la o scurtă trecere în revistă a unor figuri de ordin

Scanned with OKEN Scanner

sintactic care, ca paralelismul, repetiția, elipsa etc. determină întreaga structură a enunțului. Aproape toate aceste procedee există și în limba de toate zilele, dar pe plan stilistic ele se îmbogățesc cu o deosebită valoare expresivă, relevînd intențiile artistice ale autorului și introducîndu-ne direct în atelierul său.

PROPOZIȚIA

6. Propozițiile neanalizabile. Precum se știe, aceste elemente extrem de concise ale comunicării — care constituie, în majoritatea cazurilor, niște „mots-phrases", adică cuvinte avînd valoarea de propoziție — se împart în două categorii: pe de o parte, avem de examinat expresivitatea interjecțiilor, pe de alta, aceea a particulelor de afirmație și de negație (v. mai sus: I,3). În amîndouă cazurile analiza stilistică ne pare indispensabilă, deoarece ea ne asigură posibilitatea de a stabili o anumită „ierarhie" sau, mai bine-zis, un fel de stratificație între diferitele uzuri literare ale acestor „gesturi" sumare ale vorbitorului. Atît interjecțiile, cît și particulele de afirmație și de negație constituie, din punct de vedere sintactic, niște propoziții minime și, în general, unimembre, adică „des mots-phrases".[20] Această definiție se aplică cel mai ușor și la cuvintele expresive care sînt separate printr-o virgulă de restul propoziției.

6.1. Interjecțiile. În cele mai multe cazuri ele sînt niște elemente deosebit de spontane ale mesajului; de aceea ele nu se folosesc adeseori decît în stilurile care încearcă să redea, cu mijloace admise și de limba literară, vioiciunea adevăratelor comunicări orale.

Iată cîteva exemple. Deosebit de interesantă e de pildă întrebuințarea interjecției *ei* la Eminescu (v. DEm.). Cu funcțiunea de a introduce o întrebare, n-o găsim decît în cîteva texte în proză ca bunăoară în *Făt-Frumos din lacrimă*: „*Ei*, știi ceva? o întrebă el". Tot Eminescu s-a folosit și de varianta *eei*: „*Eei*! Asta-i prea tare!" *(Cezara)*. Acestor exemple, care reprezintă stilul direct

al personajelor, le putem adăuga și un pasaj din *Luceafărul*, unde ca formulă de îndemn, *ei* figurează în monologul interior al pajului Cătălin:

Dar ce frumoasă se făcu -
Și mîndră, arz-o focul;
Ei, Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul.

În această strofă interjecția *ei* e intercalată între mai multe expresii populare și familiare (*arz-o focul, acu-i acu* etc.); e interesant de notat că în dialogul care urmează nici fata de împărat adică Cătălina nu evită efectele stilistice de acest fel: Cînd pajul încearcă să-i facă curte, ea exclamă cu indignare: „*Da* ce vrei, *mări* Cătălin? / *Ia* du-t' de-ți vezi de treabă". În acest caz, nici tonul liric al poemului n-a împiedicat pe Eminescu să acumuleze anumite efecte de stil oral. Și caracterul popular al interjecției *mări* e evident [21]; tocmai de aceea regăsim acest element expresiv și în scrisoarea în versuri a fiului lui Mircea *(Scrisoarea III)*: „Te-am ruga, *mări*, ruga / Să-mi trimiți prin cineva / Ce-i mai mîndru-n valea Ta."

Patru alte interjecții, întrebuințate ca propoziții neanalizabile, se întîlnesc în *Cugetările Sărmanului Dionis*, adică într-un text satiric deosebit de bogat în efecte realiste: „*Uh!* ce frig... îmi văd suflarea — și căciula cea de oaie / Pe urechi am tras-o zdravăn..."; „*Bruh!* mi-i frig"... „*Măi* motane, / Vino-ncoa să stăm de vorbă, unice amic și ornic"; „*Ii!* că în clondir se stinge căpețelul de lumină!"

În textul *Cugetărilor* găsim și multe alte interjecții mai frecvente, unele datoresc efectul lor deosebit doar situației și contextului: „*Ah!* garafa pîntecoasă doar de sfeșnic mai e bună". V. și strofa 12:

Sau ca popă colo-n templul, închinat ființei, care
După chip și-asemănare a creat mîțescul neam,
Aș striga: *o*, motănime! motănime! *Vai... Haram*
De-al tău suflet, motănime, nepostind postul cel mare.

Multe interjecții banale ca *bre*, *na* ori *păi* nu figurează deloc în DEm. ; iată cîteva informații sumare despre valoarea lor stilistică (pe baza exemplelor semnalate de D.):

Bre e atestat, cu valoarea de *măi* (+ nume de persoană) în stilul narativ popular (Ispirescu) și în culegerea folclorică a lui Alecsandri; totuși lipsește din limba poetică a aceluiași autor.

Îl găsim însă în stilul direct al teatrului său: „Dar frică mi-o fost *...bre... bre, bre!*" Lipsește și din poezia mai nouă; prozatorii se folosesc de această interjecție doar în stilul direct al personajelor: „*Ei, bre, bre,* asta nu-i bine!" (Camilar). În orice caz, avem de a face cu o interjecție familiară care provine direct din vorbirea țărănească.

Na are cel puțin trei înțelesuri, dar textele au un caracter popular. Cu valoare de verb („ia", „ține" etc.), e atestat nu numai în folclorul poetic, ci și la Alecsandri, Creangă și Coșbuc. Ca interjecție, exprimînd surpriza, nemulțumirea etc. o găsim tot la Creangă, dar numai în stil direct. Ca strigăt pentru a chema (sau a îndepărta) unele animale, D. o citează din Creangă: „Țibă! Hormuz; *na!* Bălan... dați-vă-n lături, cotarle!" Toate exemplele dovedesc legăturile acestei interjecții atît cu stilul oral, cît și cu limba populară.

Păi, cu valoarea de interjecție, se întîlnește nu numai în stilul direct al *Amintirilor* lui Creangă (ca și la Coșbuc etc.), ci și la un autor contemporan ca M. Preda: „*Păi, hai* să-i dăm drumul mai repede!" În exemplul din urmă observăm și combinația interjecției cu construcția *hai să...* care e incomparabil mai gramaticalizată, ca un fel de introducere a conjunctivului.

Adeseori, doar contextul poate să ne indice funcțiunea precisă a unei interjecții. Interjecția *de* are mai multe sensuri (D.); iată însă un dialog din nuvela *Kir Ianulea* de Caragiale:

„— Uite ce e... Tătița ar vrea să mărite și pe surioarele mele — să nu-i rămîie fete bătrîne-n casă... m-am gîndit să-l ajutăm noi; să le facem fetelor o zestre cît de micșoară; că, *de!* cine se mai însoară astăzi fără zestre...

— Bine, puică, să le dăm... Cam cît?

— *De!* știu eu? cam cîte o mie, două de galbeni."

La prima întrebuințare a interjecției *de* putem aplica sensul 1/b din D.: „resemnare în fața unei situații firești sau a unei întîmplări neplăcute, nenorocite". Totuși, în contextul caragialesc, primul *de* are un sens special: dat fiind că și Acrivița, soția lui kir Ianulea se căsătorise fără zestre, valoarea de „resemnare" a interjecției se îmbogățește cu o nuanță de „autoironie". În al doilea caz, trecem la un alt sens al interjecției *de* (după D., 1/a: „Șovăială, nedumerire, nesiguranță în fața unei situații încurcate"). Din partea Acriviței și a doua atitudine e doar simulată: ea știe perfect ce sumă dorește să propună, iar șovăiala îi servește la camuflarea intenției sale concrete.

În orice caz, în stilul oral datorit gúralivei Acriviţe, *de* are o valoare cu totul diferită de funcţiunea pe care, în legătură cu aceeaşi exclamaţie, o găsim de ex. la Rebreanu. Cînd un ţăran aude de aventura fiului arendaşului cu fata lui Chirilă, romancierul notează următoarea reflecţie monosilabică:

„— *De!* făcu Filip şi, după o tăcere lungă, repetă tot aşa de grav: *De!*" (*Răscoala*).

Unele particule de caracter adverbial caracterizează mai ales limba scrisă. Chiar şi galicismul *or*, separat de restul frazei printr-o virgulă, arată o anumită afinitate cu propoziţiile neanalizabile. DLR. citează un singur exemplu din T. Popovici: „*Or*, acum era momentul marilor lovituri pentru care trebuia îndrăzneală şi şiretenie". *Or* e mai frecvent în proza istoricilor literari şi, în general, în proza ştiinţifică.

Efectele cele mai impresionante se obţin cu ajutorul acelor interjecţii relativ rare care sînt mult mai puţin lexicalizate decît cele menţionate pînă acum. Iată un dialog din drama *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu (actul I); personajele sînt Petru, fiul absolvent al avocatului pensionar Grigore Dragomirescu, şi Irina, o rudă a familiei; scena se petrece în vara anului 1945:

„PETRU: Pentru mine astăzi începe viaţa, auzi, Irina, viaţa!

IRINA: Nu mai spune, domnule bacalaureat! Şi ce-i viaţa?

PETRU: Nu ştiu. Dar o simt. Ea e acolo *(arată cu degetul afară)*, şi eu aici, după nişte ziduri. Casa asta e ca o cuşcă. Am văzut un tablou de Grigorescu. O bătrînă care coase într-o încăpere întunecată şi mohorîtă, în vreme de dincolo de pragul uşii deschise e o explozie de lumină, de verdeaţă, de aur. Eu nu vreau să rămîn pe prag. De azi înainte sînt liber.

IRINA: *(arătînd în jur):* Şi zidurile?

PETRU: *(cu un gest exploziv): Pfff! (Cîntîndu-şi cuvintele.)* O să evadez, o să evadez! *(Comic.)* Adio, *papà*, adio, *maman*, adio, iubită *tante Adèle*, băieţaşul dumneavoastră e grăbit. E aşteptat."

Pasajul citat nici nu trebuie comentat; evident că tot temperamentul clocotitor al tînărului se concentrează într-un singur „mot-phrase": *pfff!*[22]

Deosebit de importante sînt interjecţiile şi exclamaţiile onomatopeice. În cazul interjecţiei *tronc* conţinutul semantic fundamental e bine indicat de D.: „Onomatopee care redă zgomotul produs de o ciocnire, de o cădere, de trîntirea unui lucru" etc. În acest sens concret *tronc* devine aproape un adverb: „Dracii,

tronc! Închid poarta după Ivan" (Creangă). De la acest înțeles concret se trece ușor la cele figurate: 1. *a-i cădea cuiva (cu) tronc la inimă* „a-i deveni cuiva drag dintr-o dată, pe neașteptate", de ex.: „Așa-i că ți-a căzut cu *tronc* la inimă?" (Creangă); 2. *tronc, Marico* (sau *Marghioalo)* se spune cînd cineva face o acțiune nepotrivită sau spune o vorbă nepotrivită, cînd o nimerește ca „nuca-n perete", de ex.: „*Tronc, Marico!* — Ai și găsit chip!" (Alecsandri). Precum se vede, toate exemplele oglindesc spontaneitatea stilului direct, prezent atît în stilul narativ al lui Creangă, cît și în stilul comic al lui Alecsandri.

Unele exclamații onomatopeice stau în legătură cu un verb, dar e evident că, din punct de vedere etimologic, verbul provine din exclamație și nu invers. Astfel, din interjecția *zbughi* ~ *zbughea* („exclamație care însoțește, într-o narațiune, săritura peste un obstacol sau fuga bruscă și neașteptată dintr-un loc" D.), s-a format verbul a *zbughi*, dar pe noi ne interesează deocamdată doar exclamația, întrebuințată de ex. de Delavrancea: „Eu *zbughii* peste gard, în grădină" (D. s.v.); „El, de frica tontoroiului, *zbughi* pe ușă afară! (Caragiale, citat de Gr. II, 65).

6.2. Particulele de afirmație și de negație. În acest domeniu stilisticianul e obligat să facă o deosebire între trei categorii:

a) Particule utilizabile în toate stilurile ca *da, nu, ba, ba da, ba nu* etc. Repetiția lui *da (da, da...)* [23] are însă un caracter familiar și de aceea nu se transcrie în toate stilurile. Totuși o găsim de ex. în stilul dramatic; același Petru, ale cărui replici au fost citate mai sus (**I, 6.1**), își începe rolul în modul următor: „*A, da*, nu-ți permit. Ce te umflă rîsul? începînd de ieri nu mai sînt Kiki, ci domnul Petru Dragomirescu!" *(Citadela sfărîmată*, actul I).

b) Unele formule de afirmație ori de negație au un caracter popular (și ușor arhaic). Pentru expresia *ba bine că nu*! („desigur! vezi bine < că da> !"), toate dicționarele citează același pasaj din Creangă: „Măi, Buzilă, mi se pare că tu ești toată pricina gîlcevei dintre noi. — *Ba bine că nu*, zise Ochilă... Știu eu ce i-ar trebui" (D., s.v. *ba*, v. și DA.). Un exemplu mai recent e citat din Caragiale: „*Ba bine că nu!* Dacă n-oi ști papara lui jupînul!" (D.), dar lipsesc cu totul exemplele mai recente. Și multe alte formule de afirmație s-au învechit: *negreșit* apare azi mai rar decît *desigur, sigur că da, fără îndoială* etc.

Scanned with OKEN Scanner

c) Există și cîteva formule moderne, pentru care nu avem nici o documentare istorică. Chiar și dicționarele au înregistrat foarte rar particula *mda* care exprimă, după DLR., o afirmație îndoielnică: „Se cheamă că prefacem întunericul într-un cîștig. — *Mda*, știu dar una-i vorba și alta fapta" (citat din Sadoveanu, DLR., v. și Iordan, SLR., 52)[24]. E probabil că și mai recente sînt unele propoziții eliptice, devenite simple formule de afirmație ca *perfect!*, *de acord! evident! prezent!* etc. În multe cazuri și în acest domeniu avem de a face cu niște galicisme abia databile. Dealtfel, între aceste răspunderi există diferite nuanțe; *evident!*, ca formulă de afirmație sau de aprobare (folosită ca un fel de tic lexical de un redactor-șef în comedia *Opinia publică* de A. Baranga) e mai pretențios decît *sigur că da!* etc.

6.2.1. Cîteodată chiar și interjecțiile cele mai simple pot dobîndi o deosebită valoare expresivă. Poemul eminescian *Mitologicale* (1873) începe cu următorii hexametri:

> *Da!* din porțile mîndre de munte, din stînci arcuite,
> Iese-uraganul bătrîn, mînînd pe lungi umeri de nouri,
> Caii fulgerători și carul ce-n fuga lui tună.[25]

Cu ajutorul acestei monosilabe, puse în relief și de ritmul dactilic al versului, poetul face din cititor un martor ocular al scenei cosmice pe care dorește s-o evoce. Și acest exemplu arată clar că expresivitatea propozițiilor neanalizabile depinde în mare măsură de context și de imaginația cu care cititorul atent știe să pătrundă în dinamismul unui mesaj literar.

7. Sintagma predicativă. În cele mai multe cazuri sîmburele unei propoziții nu e altceva decît o sintagmă compusă dintr-un subiect (S) și dintr-un predicat (P); rămîne de văzut care sînt particularitățile stilistice fundamentale ale acestor părți principale de propoziție. Considerațiile noastre se împart în trei subcapitole: după o scurtă analiză a structurii subiectului vom trece la structura predicatului, iar la sfîrșit vom examina legăturile sintactice și semantice care unesc S și P în cadrul unei sintagme predicative. Dat fiind însă că nu e vorba de o analiză pur gramaticală a propoziției, nu ne vom mărgini la propozițiile simple, ci vom trata și pe cele dezvoltate; fraza, adică unirea a două sau mai multor propoziții va fi tratată într-un alt capitol (I, 20—24).

Scanned with OKEN Scanner

8. Structura subiectului. Din punct de vedere stilistic e o mare deosebire între subiectul substantival și cel pronominal, pe de o parte, și subiectul inclus, pe de alta.[26]

8.1. Subiectul substantival poate fi exprimat de un substantiv comun, de un adjectiv substantivat sau de un nume propriu. Între aceste categorii pot fi, din punct de vedere expresiv, mari deosebiri; totul depinde de impresia — pozitivă ori negativă — pe care o sugerează subiectul. Chiar și un subiect nedeterminat poate deveni un stilem dinamic care captivează atenția cititorului. Cu atît mai mult un pasaj eminescian în care, după părerea noastră, se ascunde un fel de autoportret al poetului.[27] În poemul postum *Privesc orașul-furnicar* (1873) citim următoarele versuri: „Merge *unul* de-a-nletelea, / Cu ochii-n cer, pe șuierate, / Ținîndu-și mînile la spate."

Să contrapunem acestei umbre enigmatice o eroină bine cunoscută a lui Rebreanu; în *Răscoala*, multe propoziții sînt dominate de numele Nadinei, personaj cu un rol deosebit de important în lucrare:

„*Nadina* transformase, cît s-a putut, după gustul ei, dormitorul conacului. Gogu și Eugenia se mulțumeau la țară cu un confort relativ, în care nu intrau preocupări de frumos, ci numai de util. *Nadina* nu voia să renunțe la minimul de artistic nici în voiajuri, în camerele de hotel unde avea să petreacă o noapte, două."

Repetiția anaforică (I, 25.2.1) a unui nume de persoană poate să aibă o valoare și mai expresivă, dacă se aplică figura numită *grupare ternară* (I, 25.3): „*Ana* era tînără și frumoasă, *Ana* era fragedă și subțirică, *Ana* era sprintenă și mlădioasă" (Slavici, citat de Gr., II, p. 93).

8.2. Subiectul pronominal e mai expresiv la primele două persoane, deoarece în acest caz el ne arată că avem de a face cu un dialog sau cu un monolog; într-o strofă din elegia *Amorul unei marmure*, pronumele formează concluzia unui lung pasaj nominal (la care mai trebuie să revenim, cf. I, 25.5):

Murindului speranța, turbării răzbunarea,
Profetului blestemul, credinței Dumnezeu,
La sinucid o umbră ce-i sperie disperarea,
Nimic, nimica *eu*.

Scanned with OKEN Scanner

Adeseori subiectul pronominal *eu* pune în relief individualitatea vorbitorului; o declarație cunoscută a lui M. Beniuc — „*Eu* sînt trimisul timpurilor noi" — are un anumit accent patetic, care se armonizează perfect cu conținutul propoziției. Astfel de enunțuri declarative sînt frecvente și la alți poeți: „*Eu* nu strivesc corola de minuni a lumii" (Blaga, la începutul volumului *Poemele luminii*). [28]

Pronumele *tu* se întrebuințează și atunci cînd persoana a II-a împlinește funcțiile unui subiect impersonal. În *Glossă* Eminescu pare a se adresa unui ascultător anonim și totuși — pentru a crea o distanță între acesta — un fel de „alter ego" al poetului — și oamenii de rînd — *tu* apare și pe lîngă un imperativ: „*Tu* rămîi la toate rece"; „*Tu* în colț petreci în tine" etc.

Poate mai rare sînt cazurile cînd și persoana a III-a a pronumelui se preface în stilem; se simte o anumită discreție emoțională în uzul pronumelui pe care și Eminescu l-a pus în relief, cu cursive, în penultima strofă a meditației *Singurătate:*

Citeodată... prea arare...
A tîrziu cînd arde lampa,
Inima din loc îmi sare,
Cînd aud că sună cleampa...

Este *Ea*. Deșarta casă
Dintr-o dată-mi pare plină,
În privazul negru-al vieții-mi
E-o icoană de lumină.

Evocarea idilei n-ar fi însă perfectă, dacă acestui *Ea* nu i-ar corespunde și pronumele *eu* din ultima strofă:

Și mi-i ciudă cum de vremea
Să mai treacă se îndură,
Cînd *eu* stau șoptind cu draga
Mînă-n mînă, gură-n gură.

Între subiectul substantival și cel pronominal există o strînsă corelație. În anumite cazuri, substantivul poate fi reluat în aceeași propoziție de pronumele personal corespunzător: „*Virtutea* pentru dînșii *ea* nu există" (Eminescu, *Împărat și proletar*); „Noi am făcut o greșeală, am crezut că *chiaburii* nu îndrăznesc *ei* să ridice capul" (Preda, *Desfășurarea*, citat de Gr., II, 92). Evident că în astfel de propoziții pronumele pune în relief subiectul substantival.

În stilul popular pronumele poate și preceda subiectul propriu-zis („vine *el tata*" etc.) [29]; cf. la Creangă „Stăi, măi porcane, că te căptușește *ea Mărioara* acuși" (*Amintiri*, Gr., l.c.).

Afară de aceste subiecte în nominativ, trebuie semnalat și subiectul introdus de prepoziția *din*: în acest caz avem de a face cu un fel de p a r t i t i v, atestat doar în proza literară și niciodată în versuri: „Dar erau și *din aceia* care nu se lăsau ademeniți de aburii farfuriei cu borș" (Camilar, citat de Gr. II, 90). Această formă a partitivului se datorește unei elipse *unii din aceia* > *din aceia*. Cf. și expresia „au venit *la oameni*" (Graur, GA., p. 179), pentru care nu prea se găsesc exemple literare.

8.3. Subiectul nedeterminat sau impersonal se exprimă în general cu ajutorul unor construcții verbale (persoana a II-a sing.; forme reflexive etc.[30]): totuși — ca și în alte limbi europene — ,și substantivul *om* sau *omul* poate să funcționeze ca subiect nedeterminat: „C-un asemenea cap *omul* nu ajunge departe" (Eminescu, *Sărmanul Dionis*). După mărturia articolului *om* din DLR., uzul nedeterminat al cuvîntului *om* sau *omul* e foarte frecvent (Creangă, Caragiale, Rebreanu, Stancu ș.a.), dar se întîlnește exclusiv în proză. Exemplele redactate în stil direct arată legăturile acestei construcții cu limba vorbită. În plus, unele citate au și un caracter arhaic, ca bunăoară o frază moralizatoare din Creangă: „Vine vremea de a pricepe *omul* ce-i bine și ce-i rău" (*Amintiri*).

8.4. Subiectul inclus. Rămîne de văzut dacă și în lipsa unui subiect autonom (nume, pronume etc.) se mai poate menține expresivitatea relației personale. Mai sus, expunînd cîteva noțiuni generale de sintaxă, am examinat deja această problemă (I, 5.2); acum, pentru a ilustra și mai bine claritatea multor desinențe personale, iată un pasaj din romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* de Camil Petrescu:

„*Cădem* cu sufletele rupte în genunchi: *ne aruncăm* jos, care cum *putem*, apoi *alergăm*, *coborîm*, speriați, împrăștiați, fără să *știm* cîți mai *sîntem*,... acoperiți de pămînt și fum..."

Cine n-ar simți că acest text, care, fiind predominat de un mare număr de verbe, merită a fi considerat ca un model de s t i l v e r b a l, desinența *-m* acumulînd și rolul de subiect pronominal? Totodată, desinențele din *cădem/putem*, *aruncăm/alergăm*, *coborîm/știm* formează niște r i m e i n t e r i o a r e care contribuie și ele la efectul acestei monotonii mereu întreruptă de

Scanned with OKEN Scanner

noi evenimente și de momente de primejduire a vieții. Morfemul *-m* ca subiect inclus creează o perfectă sudură între personalitatea autorului și personajele din narațiunea sa, ca și cînd el însuși ar participa la desfășurarea acestor clipe tragice evocate cu ajutorul p r e z e n t u l u i i s t o r i c (I, 10. 2.1).

9. Structura predicatului. În acest subcapitol, pentru a creea categorii mai clare, credem necesar să examinăm trei feluri de predicate: predicatul verbal (Pv), predicatul verbonominal (Pvn) și cel nominal (Pn).[31] Astfel încercăm să rezolvăm în mod mai satisfăcător problema așa-zisei c o p u l e care, mai ales în cazul limbii române, merită să fie examinată și din punct de vedere stilistic.

10. Predicatul verbal e în general o formă personală a verbului.[32] Frecvența verbelor într-un text poate da naștere așa-zisului s t i l v e r b a l, adică unui stil în care verbul — și îndeosebi predicatul verbal — joacă un rol mult mai important decît formele nominale. Prin urmare, dinamismul stilului verbal se opune s t i l u l u i n o m i n a l caracterizat de lipsa sau de raritatea relativă a formelor verbale (I, 12). Pentru a ilustra efectul stilistic al unor acumulări de verbe, să începem analiza noastră cu un pasaj reprezentînd, pare-se, o repartizare statistică normală a verbelor și a celorlalte categorii sintactico-lexicale:

„Iubite cetitoriu,

Multe prostii *ăi ji cetit* de cînd *ești*. *Cetește rogu-te* și ceste și unde-i *vedè* că nu-ți *vin* la socoteală, *iè* pana în mînă și *dă* și tu altceva mai bun la ivală căci eu atîta *m-am priceput* și atîta *am făcut*. — Autoriu." (Creangă, *Prefață* la *Povești.*)

Textul se compune din 41 cuvinte, dintre care doar 10 reprezintă predicatele verbale. Se poate deci spune că predicatele constituie aproximativ un sfert din textul nostru. Totuși dinamismul și varietatea predicatelor verbale dovedesc perfect că avem de-a face cu arta unui mare stilist. În prima frază, un viitor de probabilitate *(ăi ji cetit)* se opune verbului de existență (*ești*) care, în acest context, este o aluzie la impresiile anterioare ale cititorului. În următoarea frază predomină, sub formă de grupare ternară, trei imperative *(cetește, iè, dă)*; primul imperativ e oarecum atenuat de o scurtă propoziție intercalată sub o formă populară și arhaică *(rogu-te)*; al doilea imperativ e introdus de două acțiuni ipotetice dintre care prima e indicată de un viitor

(unde-*i vedè*), iar a doua de un prezent (nu-ți *vin* la socoteală). Al treilea imperativ introduce o nouă propoziție coordonată, în care se ivește obiectul direct *(altceva mai bun)*, care servește de preludiu concluziei exprimată într-o propoziție subordonată cauzală. În această propoziție e ușor să descoperim două procedee stilistice, paralelismul și anafora:

căci eu { a t î t a *m-am priceput*
{ și a t î t a *am făcut.*

Fragmentul analizat ne mai relevă și altceva: valoarea expresivă a verbelor nu depinde numai de frecvența lor, ci și de conținutul lor semantic. În aceste fraze topica pune aproape totdeauna în relief verbele: cele enunțiative stau în multe cazuri la sfîrșitul propoziției *(ăi fi cetit, ești, m-am priceput, am făcut)* iar imperativele — ca și în limba de toate zilele — se găsesc la începutul frazelor respective. Deosebit de important e însă la sfîrșitul acestei prefețe-lapidare formula „atîta *am făcut*", care sună ca un fel de „Exegi monumentum". Mai e de amintit și valoarea emblematică — cel puțin pentru cititorul de azi — a unor forme curat moldovenești *(ăi fi cetit, -i vedè)* și a unei inversiuni învechite *(rogu-te)*[33]; e însă foarte probabil că pentru Creangă expresivitatea acestor forme era mai redusă, deoarece ele aparțineau codului unui grai regional.[34]

În orice caz, stilul verbal presupune totdeauna prezența unui mare număr de predicate verbale. Fiecare din acestea trebuie să arate o fază determinată a acțiunii, ca bunăoară în următoarele fragmente din nuvela *O făclie de Paști:*

„Da, el *e*[35]; da, *a bătut* în deal ceasul Învierii.

Vorbesc încet:

— Dacă-ți *spun* eu că *doarme. Am văzut* cînd *a stins* lumina.

— Mai bine: *prindem* cuibul întreg.

— Poarta o *deschiz* eu; îi *știu* meșteșugul. Să-i *croim* ferestuica... Bîrna *trece* pe-aici..."

Iată și cîteva fragmente de monolog interior:

— Da! s-o *țintuiască* pe loc!... *gîndi* el pierdut...

— Ce-*i* asta? *Să fi plecat?... S-au dus? fulgura* prin gîndul omului dinăuntru."

În extrasele noastre proporția verbelor e evidentă: din 58 cuvinte 17 reprezintă predicatele verbale.

Dramatismul stilului verbal se regăsește adeseori în monologurile poetice ale tînărului Eminescu; aproape în fiecare caz predicatele verbale formează și diferite figuri de stil, ca repetiția anaforică etc.:

Am uitat mamă, *am uitat* tată,
Am uitat lege, *am uitat* tot...
(Amicului F. I.)

Văd vise-ntrupate gonind după vise,
Pîn' *dau* în morminte ce-*așteaptă* deschise,
Și nu *știu* gîndirea-mi în ce să o *stîng*:
Să *rîd* ca nebunii! Să-i blestem? Să-i *plîng*?
(Mortua est!)

În cazurile din urmă verbele formează o parte foarte expresivă a textului ceea ce, firește, implică uneori înșirarea unor propoziții extrem de scurte. Aproape fiecare emistih e o propoziție autonomă, care conține și un predicat verbal. Totuși această frecvență extremă a verbelor pare a fi o excepție relativ rară; în majoritatea cazurilor avem de-a face cu o alternanță liberă a versurilor „verbale" și a celor „nominale" (după prezența sau absența unui predicat verbal).[36] Astfel se naște un anumit r i t m i n t e r i o r care e bine motivat din punct de vedere sintactic; iată cîntecul bacovian *Moină*, în care, între două strofe verbale, se intercalează două strofe cu o alternanță riguroasă a versurilor nominale (N) și verbale (V):

Și toamna, și iarna N
Coboară-amîndouă; V
Și *plouă*, și *ninge*, V V
Și *ninge*, și *plouă*. V V

Și noaptea se *lasă* V
Murdară și goală; N
Și galbeni *trec* bolnavi V
Copii de la școală. N

Și-*s umezi* pereții, [37] N
Și-un frig mă *cuprinde* — V
Cu cei din morminte N
Un gînd mă deprinde... V

Și toamna, și iarna N
Coboară-amîndouă; V
Și *plouă*, și *ninge*, V V
Și *ninge*, și *plouă*. V V

Scanned with OKEN Scanner

Firește că ar fi de analizat toate particularitățile acestor mici propoziții și îndeosebi proporția ce există între lungimea lor și exigențele metrului (∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪). Vezi și capitolul consacrat în mare parte lungimii frazei poetice.

10.1. Diatezele predicatului verbal. În textele literare, ca și în limba vorbită, verbele active [38] (care cuprind și formele reflexive) sînt incomparabil mai frecvente decît cele pasive. Totuși, găsim relativ numeroase forme pasive în proza științifică și chiar în stilul criticii literare; prin urmare, nu ne pare de prisos să facem o digresiune spre domeniul științelor sociale, ale căror manifestări pot să aibă numeroase interferențe cu proza artistică:

„A vorbi corect, spune T. Vianu în studiul *Măiestria stilistică*, înseamnă a o face așa cum cere uzul lingvistic. «Uzul» *este* însă *atestat de limba scrisă, de «limba literară»*, adică *de aceea* pe care o scriu și o vorbesc toți oamenii culți ai unei epoci, dar și de *«limba literaturii»*, adică *de aceea* a operelor cu caracter artistic. Așadar, acestea din urmă nu numai că se conformează normelor rezultate din faptele de repetiție ale limbii, dar în același timp le atestează și le propagă." [39]

Forma pasivă *este atestat* se intercalează între două construcții active, ale căror centre de gravitație sînt reprezentate de verbele active *înseamnă*, pe de o parte, și *se conformează, atestează* și *propagă*, pe de alta. De ce a trecut autorul în fraza a 2-a de la forma activă care era de așteptat, la diateza pasivă? Răspunsul e evident: construcția pasivă i-a îngăduit să precizeze mai bine, sub forma de complemente de agent [40], toate acele fenomene lingvistice, îndeosebi limba literară și limba literaturii, din care se deduc normele uzului corect al unei epoci (adică codul lingvistic).

În proza literară, diateza pasivă are aceleași avantaje ca și în cea științifică: în anumite cazuri complementul de agent pune mai bine în relief activitatea unui individ decît subiectul gramatical propriu-zis. Cînd M. Preda scrie *(Moromeții)*: „Tocmai se făcuse o tăcere de-o clipă și noul venit se folosi de ea ca să fie și glasul lui *auzit* de toți", — simțim că la un moment dat atît continuitatea textului cerea trecerea de la diateza activă la cea pasivă (nu e oare vorba mai întîi de *noul venit* și apoi de *glasul lui*?), cît și preocuparea de a sublinia contactul noului venit cu *toți* care îl ascultă. Din acest motiv, complementul de agent trebuia așezat la sfîrșitul frazei.

Scanned with OKEN Scanner

— Cîteodată se constată însă și trecerea de la diateza pasivă la cea activă; Al. Rosetti scrie în *Cartea albă* despre un profesor: „B. *este onorat* de toată lumea, dacă nu *iubit*; și foștii săi elevi îi păstrează o recunoștință emoționată."

Se simte clar că în a doua propoziție atenția nu se mai îndreaptă spre o masă anonimă de admiratori (neindicată precis de prima propoziție), ci spre *foștii elevi* ai profesorului în chestiune.

Uzul poetic al diatezei pasive poate fi ilustrat de o „doină" foarte personală a lui Eminescu: acest text e bazat aproape exclusiv pe expresivitatea complementelor de agent care depind de un verb reflexiv avînd valoarea diatezei pasive [41]:

La mijloc de codru des
Toate păsările ies,
Din huceag de aluniș
La voiosul luminiș,
Luminiș de lîngă baltă,
Care-n trestia înaltă
Legănîndu-se din unde,
În adîncu-i *se pătrunde*
Și *de lună* și *de soare*
Și *de păsări călătoare*,
Și *de lună* și *de stele*
Și *de zbor de rîndurele*
Și *de chipul dragei mele*.

Această mică poezie, apărută în 1883, ca o replică „optimistă" la accentele elegiace ale „doinei" *Ce te legeni...*, relevă de la început o mare sete de viață și de lumină. Parcă și poetul ar fi una din păsările care ies din huceagul umbros „la voiosul *luminiș*". Acest motiv — mulțumită unui procedeu stilistic numit e p a n a f o r ă (I, 25.2.4) — devine imediat "*Luminiș* de lîngă baltă", adică de la motivul „luminiș" poetul trece repede la motivul „baltă". În mod curios, de cuvîntul *baltă*, întrebuințat doar într-o construcție atributivă, depinde o propoziție subordonată relativă: „Care-n trestia înaltă / Legănîndu-se din unde / În adîncu-i *se pătrunde...*" Versurile din urmă au o rezonanță aproape mistică, ceea ce, din punctul de vedere al fonosimbolismului, se datorește secvenței silabelor tonice *-în-* ~ *-un-* ~ *-în-* ~ *-un-*. Versurile 7—8 se termină însă cu verbul *se pătrunde* care introduce o adevărată cascadă de complemente; se observă un fel de gradație și o alternanță a motivelor cosmice cu niște stoluri de păsări simbolice:

Scanned with OKEN Scanner

Şi *de lună* şi *de soare*
Şi *de păsări călătoare,*
Şi *de lună* şi *de stele*
Şi *de zbor de rîndurele*

[Concluzie]

Şi *de chipul dragei mele.*[42]

Iată cum se poate evita monotonia şi cum se poate ajunge, după un admirabil paralelism dublu, la un motiv sentimental care se îmbină cu aspectele cosmice ale naturii şi cu zborul păsărilor care, desigur, simbolizează „marea trecere". Doar frumuseţea şi amintirea frumuseţii pot să supravieţuiască — graţie artei — acestei „treceri" inevitabile.

Pînă acum am pus în relief doar importanţa complementului de agent — introdus de prepoziţia *de* — ca subiect logic al diatezei pasive. Formele pasive au însă şi un alt avantaj: în multe cazuri, complementul de agent nu trebuie precizat. Să ne referim la un singur exemplu luat dintr-o replică a tînărului neconformist care este eroul lui Horia Lovinescu în drama *Citadela sfărîmată* (actul I): „Adio, papà... băieţaşul dumneavoastră e grăbit. *E aşteptat*". De cine? se întreabă spectatorul, dar propoziţia nu cere să fie întregită; farmecul ei poetic rezultă tocmai din caracterul său nedeterminat.

Şi efectele de acest fel provin din limba vorbită. Iată o maximă care, într-o poveste a lui Creangă, face impresia unui proverb curat popular: „Apoi da, ce-*i scris* omului în frunte-i *este pus* şi tot de-o moarte are să moară cineva". *(Povestea porcului;* în stilul direct al moşneagului.*)* Din astfel de modele s-a inspirat şi Eminescu adăugînd în elegia *Mortua est!* o concluzie oarecum neaşteptată:

De e sens într-asta, e-ntors şi ateu,
Pe palida-ţi frunte nu-*i scris* Dumnezeu.

10.2. Modurile şi timpurile. Stilisticianul consideră şi această problemă altfel decît autorul unei gramatici descriptive; atenţia lui se mărgineşte la categoriile care oferă vorbitorului sau autorului unui text anumite posibilităţi de a l e g e r e. Prin urmare, nu trebuie să ne ocupăm de exemplu de funcţiile normale ale imperfectului; pentru scopurile noastre e destul să semnalăm acele nuanţe stilistice care reprezintă anumite abateri de la normele gramaticale propriu-zise. Una din problemele cele mai interesante va fi întrebuinţarea modurilor şi timpurilor în stilul direct al

Scanned with OKEN Scanner

personajelor și în stilul narativ al unui autor, deoarece și limba beletristică caută să reproducă într-o anumită măsură repartizarea și stratificarea formelor verbale. Mai e de notat că în acest capitol ne vom ocupa doar de fenomenele ce se observă în propozițiile simple și dezvoltate; concordanța timpurilor va face parte din sintaxa stilistică a frazei.

10.2.1. Prezentul indicativului. Din punct de vedere stilistic, să subliniem valoarea expresivă a prezentului: această categorie temporală arată nu numai ceea ce se petrece în momentul real ori fictiv al vorbirii, ci poate prezenta diferite elemente „sub speciae aeternitatis" (prezentul g n o m i c), prin prisma trecutului (prezentul i s t o r i c) și chiar prin aceea a viitorului. Tustrele funcții sînt cunoscute din limba vorbită, dar ele devin și mai plastice în diferitele stiluri literare.

Ideea de permanență se regăsește nu numai în nenumărate proverbe („Apa *trece*, pietrele *rămîn*"; după același model, și la Eminescu: „Ce *e* val, ca valul *trece*"), ci și în pasaje mai lungi care stau în strînsă legătură cu firul narațiunii. În romanul *Mara*, I. Slavici începe capitolul VI cu frazele următoare:

„Norocul nu *umblă* tîrîș, ci *zboară* pe aripi iuți, și-ți *iese*, cînd îi *vine* rîndul, fără de veste-n cale: degeaba îl *cauți*, cînd nu-l *găsești*, degeaba *fugi*, cînd el *aleargă* după tine; norocul tău *e* numai al tău și, chiar dacă nu l-ai cunoaște tu pe el, el te *cunoaște* pe tine și nu te *părăsește*."

Cititorul își dă imediat seama că farmecul acestui pasaj nu se datorește numai prezentului gnomic, ci și unei serii de alte procedee stilistice ca paralelismul, repetiția, armonia frazei etc. Fiecare particularitate stilistică — în acest caz stilul gnomic — cere să fie plasată într-un cadru demn de el; numai astfel se produc acele efecte de convergență pe care le-am semnalat în Introducere (3.3.).

Pînă acum nu prea s-a apreciat rolul prezentului gnomic în stilul unui eseist. Tocmai din această pricină trebuie să examinăm prezentul „intemporal" în stilul celui mai cunoscut eseu al lui L. Blaga:

„Un alt exemplu al înclinării spre nuanță ni-l *oferă* substanța lirică a poeziilor noastre populare, bogat înflorită cît vegetația unei lumi întregi. Stările cele mai des cîntate și exprimate *sunt*, precum *se știe*: « dorul », « jalea », « urîtul ». Ori [43], toate aceste stări, cari *alcătuiesc* substanța celor mai multe poezii populare,

sunt stări de « nuanță ». Nici unul din cuvintele dor, jale, urît, nu *e* traductibil în altă limbă. Ele *denumesc* stări sufletești românești. Fiindcă a traduce [44] de-o pildă cuvîntul « dor », prin « Sehnsucht », nu *înseamnă* a traduce, ci a circumscrie o neputință. Cuvinte de asemenea natură *constituiesc* impermeabilitatea unui grai. Starea « dor » *e* așa de particulară și așa de mult împletită din nunațe, încît de ea *țin* pînă și vocala și consonantele însile ale cuvîntului « dor ». Asemenea cuvinte nu *înseamnă* numai ceva, ci ele fac parte, prin chiar sonoritatea lor, din ceea ce ele *înseamnă*. Și tot așa *e* cazul stării « jale », și al stării « urîtului »". (*Spațiul mioritic*, cap. *Despre dor.*)

Pentru a ilustra așa-zisul prezent istoric — care însă nu se referă exclusiv la evenimente istorice —, să ne referim la un pasaj dintr-o nuvelă satirică a lui Caragiale (*Grand Hôtel „Victoria română"*). Deși textul începe cu evocarea unui moment din trecutul recent („*Eram* și-așa indispus de neodihnă" etc.), descrierea „otelului" [45] se face în prezent, ceea ce ne arată posibilitatea de a redacta nu numai o narațiune, ci și o descriere în prezentul istoric:

„Otelul meu *are* două caturi. Jos *e* la mijloc gangul, de o parte, « Restaurant et [!] Berărie », de alta « Cafenea et Confiserie ». Dinaintea « confiseriei » *sunt* așezate mese și scaune pînă în mijlocul stradei: aci *se strînge* seara societatea aleasă. Acum *e* plin de lume."

Restul povestirii revine la narațiunea propriu-zisă, deoarece prezentul servește să evoce, ca într-un film, cîteva instantanee din trecut:

„Sosirea mea *produce* senzație. Toți ochii *se pironesc* asupră-mi. *Opresc* o cameră și *stau* la o masă în partea restaurantului să *beau* o bere ..."

Efectul acestor două pasaje e cu totul diferit de meditațiile „atemporale" ale lui Slavici despre noroc și fericire. Caragiale zugrăvește nu numai banalitatea meschină a vieții într-un oraș de provincie, dar totodată, cu cîteva magistrale trăsături de penel, face aluzie și la o ridicolă galomanie comercială de odinioară („Cafenea *et* Confiserie") și la atitudinea nu mai puțin ridicolă a „societății alese". Pentru cititorul de azi, partea narativă are efectul unui film istoric din cauza unor nuanțe semantice ușor arhaice („*Opresc* o cameră" etc.[46])

Sub pana lui Eminescu, prezentul istoric ca procedeu stilistic al expresiei poetice poate indica acțiuni repetate din trecut:

Din umbra falnicelor bolți
Ea pasul și-l *îndreaptă*
Lîngă fereastră, unde-n colț
Luceafărul *așteaptă*.

Ceva mai jos, primul vers dintr-o altă strofă pune și mai bine în relief repetiția acțiunii („Îl *vede* azi, îl *vede* mîni"), iar versurile 2—4 zugrăvesc deja un „fait accompli", o situație:

Astfel dorința-*i gata*
El iar privind de săptămîni,
Îi *cade* dragă fata.

Întrebuințarea prezentului în loc de viitor se întîlnește adeseori în stilul dramatic, unde procedeele de stil oral sînt aproape obligatorii:

„Responsabilul (concentrat, luptînd mult cu el însuși, îl [= pe Dașcu] privește lung și solemn): Tovarășe, la noapte *izbucnește* războiul imperialist ..." (Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, actul I).

Nu mai puțin frecvent e prezentul cu valoarea de viitor în jurnale intime:

„[Biblioteca] zace, ca și odinioară, aruncată în cîteva cufere, în vederea unei eventuale mutări, care nu mai *vine*" (Rosetti, *Cartea albă*).

Cine nu observă accentul liric al ultimei propoziții subordonate, care sună „diminuendo", ca o discretă frază muzicală?

În limba poetică, această funcțiune a viitorului e mai rară; totuși o găsim într-o poezie gnomică a lui Coșbuc: „Zilnic cîte-un spic adună/Și-n c u r î n d *tu ai* un snop" *(Gazel)*.

10.2.2. Imperfectul. Funcția fundamentală a imperfectului e fără îndoială evocarea unei s i t u a ț i i care e pusă la un moment al trecutului; continuitatea se poate însă îmbina cu niște acțiuni repetate[47]:

„Pe vremuri nu mă *preocupau* anotimpurile. Nici vremea de astăzi, de ieri sau de mîine. Ploaie, vînt? Sorbit de clipă și — fără joc de cuvinte —, absorbit de ea, *treceam* indiferent peste amănunte" (Rosetti, *Cartea albă*).

Tot din această funcțiune derivă o alta: aceea de a zugrăvi o stare sufletească:

„Dinu *se mistuia*.

Amiezi de-a rîndul o aşteptase pe Ioana la marginea iazului. Nu venise; de ce? *Ştia* doar că el o *aştepta*. Lacrimi mocnite i *se strîngeau* treptat în suflet şi-i *atîrnau* greu" (I. Teodoreanu, *Vacanţa cea mare*).

„Eminescu îşi *purta* năpasta de cosmopolit, cu inima uşoară şi cu strîngeri din umeri. Ba *găsea* uneori nimerit să-şi îndrituiască bîrfitorii cercînd să le explice judecata şi firea, pentru a-i afla vrednici de milă, nu de osîndă" (Cezar Petrescu, *Nirvana*).

Mai rar se întîlneşte imperfectul descriind o acţiune unică cu o nuanţă durativă:

„Învăţătorul din Aninoasa se *întorcea* şi el cu săniile spre locul unde trăise marea spaimă" (G. Bogza, *Moartea lui Iacob Onisia*).

Ideea de durată poate ceda locul, în legătură cu anumite verbe (ca *a muri* etc.), unei nuanţe atenuante:

„Puiul *murea* tremurînd şi scheunînd dulce" (Sadoveanu, citat de Gr. II, p. 236).

Cu totul altceva e un fel de imperfect emoţional, care evocă anumite evenimente din trecut văzute prin vălul amintirilor unui personaj. În acest caz, ne apropiem de monologul interior: „El se aşeză lîngă ea şi-i cuprinse umerii. De ce *m-am încurcat* cu femeia asta? se gîndi[48]. De fapt, ea se legase de el. *Intra* peste el în cameră — *era* la ei cu chirie — şi-l *întreba* una alta, apoi ca din greşeală i se *desfăcea* halatul. Nu *avea* de multe ori [49] nici cămaşă, sub pretext că *era* foarte cald" (M. Beniuc, *Dispariţia unui om de rînd*).

În poezia populară, şi îndeosebi în unele balade, chiar şi o serie de evenimente istorice pot fi expuse cu ajutorul imperfectului; în acest caz formele verbale alcătuiesc un lung şir de rime:

Şăndrăleasa ce *făcea*?
Ea de mînă că mi-o *lua*,
În podul casei c-o *urca*,
Şi-ntr-o lădiţă c-*oncuia*,
Cheia la brîu c-o băga,
În grădină că-mi *intra*,
Ş-un mormînt mare *săpa*...
(Ilincuţa Şandrului)

Uneori şi în propoziţii principale — şi nu numai în fraze mai lungi — imperfectul poate corespunde, ca în limba franceză, condiţionalului-optativ, dar numai perfectului acestui mod: „Nu *era*

Scanned with OKEN Scanner

[= n-ar fi fost] mai bine să rabde o palmă?" (Într-o replică a Elenei Boruga, o doamnă „tînără, frumoasă, voinică"; Camil Petrescu, *Jocul ielelor*).

10.2.3. Perfectul. Imperfectului, ca unui timp mai mult descriptiv decît narativ, îi putem contrapune cele două forme ale perfectului: perfectul s i m p l u și perfectul c o m p u s.[50] Prima formă, devenită dialectală în vorbirea curentă, se mai menține încă în limba literară narativă. Se întîlnește însă rar în stilul direct al prozei narative. La un moment dat, kir Ianulea, cunoscutul personaj al lui Caragiale, spune „kerei" Marghioala: „... Să nu aflu că ai spus la vreun vecin ... cîte le *aflași* acu de la mine". Nu e exclus ca în acest caz să avem de-a face cu un fel de arhaism morfologic, deși de ex. *ziseși* se întîlnește și în *O noapte furtunoasă* „... vreau să zic adică că nevasta mea nu-i d-alea cum *ziseși*, și iacă, după mine de ce s-a luat?" Mai problematic e un *făcuși* în limba vorbită a arendașului după ce fiul său a sedus o țărancă: „Ce-mi *făcuși*, dragul tatii! striga parcă mai impresionat în fața băiatului vinovat ..." (Rebreanu, *Răscoala*). Să nu uităm însă că sîntem în regiunea Amaradiei, unde perfectul simplu mai există și în graiurile locale [51]. Exemplele cele mai sigure sînt cîteva „verba dicendi" *(zise, spuse, răspunse* etc.*)*, care leagă dialogul personajelor de narațiunea propriu-zisă. În proza literară găsim și alte verbe cu aceeași funcție: „Scuze! *se întrista* sculptorul" (Cezar Petrescu, *Nirvana*); „Loreley? *întrebă* Eminescu — Loreley, *încuviință* sculptorul" *(ibid.)*; „Păgîn? Ptiu! *scuipă* Polixeni Razu, cea mai rea de gură din toate" (H. Stancu, *Fanar*).

După uzul tradițional narațiunea literară ar trebui să se facă în perfectul simplu. În realitate, această formă temporală exprimă mai ales o acțiune care a avut loc într-un anumit moment al trecutului. Lui Slavici, ca ardelean, nu-i plăcea folosirea permanentă a perfectului simplu; totuși în *Mara* găsim astfel de propoziții:

„Persida *zîmbi*, *stete* puțin pe gînduri, apoi obrajii i *se umplură* de sînge".

Trebuie însă remarcat că în narațiune mulți autori, ca de ex. Caragiale, au preferat cîteodată perfectul compus:

„Cocoana *s-a ridicat* și dumneaei și *s-a năpustit* asupra dumnealui, să-i arză o palmă; dumnealui *s-a ferit* repede-ntr-o parte; iar dumneaei,[52] de necaz că nu l-*a putut nemeri*, *a luat* castronul cu ciorbă de pe masă și i l-*a aruncat* în față — l-*a opărit* de sus pînă

jos. Kir Ianulea și-*a ieșit* din pepene; *s-a repezit* cu pumnii-ncleștați, s-o pilduiască: dar musafirii *s-au pus* la mijloc și *l-au oprit* în piept."

În romanele contemporane perfectul compus devine din ce în ce mai frecvent și în narațiune, mai ales dacă autorul e dintr-o regiune unde perfectul simplu nu se mai întrebuințează. Iată un pasaj tipic din proza lui Titus Popovici:

„Atunci *a intrat* în crîșmă Miklos [sic! recte: Micloș]. *S-a uitat* de jur împrejur, *s-a încruntat* și după ce și-*a răsucit* o țigară *s-a așezat* pe o margine de laviță. Lăboșoiul cel bătrîn i-*a adus* o sticlă și l-*a întrebat* ce alta mai poftește."

În micul dialog ce se schițează, chiar și un „verbum dicendi" (v. mai sus) se pune la perfectul compus:

„— Să te duci dracului ...

— Mai încet, domnule Miklos! *s-a burzuluit* bătrînul ... Nici eu nu-s chiară cel mai de pre urmă ..." (*Setea*).

În aceste texte perfectul compus creează impresia că momentele unor scene zgomotoase se succed cu o repeziciune uimitoare. Ca și cînd am auzi destăinuirile unui martor ocular.

Se înțelege de la sine că în dialog orice „actio instans" din trecut trebuie exprimată cu perfectul compus; aceeași regulă e valabilă și pentru monologul interior:

„În acest timp ea [nevasta] mă aștepta acasă îmbrăcată, nu știa dacă o să mă întorc în acea zi și, cînd *am văzut*-o, liniștea din mine *a căzut jos* pînă la acea treaptă cînd tăria ei ne scoate din noi înșine și ne vedem așa cum sîntem ... eram în clipa aceea om care nu mai avea tată" (Preda, *Morometii*).

Din uzul oral — real sau fictiv — al perfectului compus derivă încă două întrebuințări importante ale acestuia: pe de o parte, uzul obligatoriu al acestui timp în corespondență, pe de alta, frecvența lui în memoriile literare. În romanul *Nirvana*, Cezar Petrescu atribuie lui Eminescu următoarea scrisoare:

„*Am cetit* scrisoarea din urmă, de acasă. Eram cu singur bolnav și lipsit de cugetare — de aceea nu ți-*am scris* îndată."

„În casa unde găzduiam, *am găsit* cărțile unor frați ai mamei, foști elevi de seminar. *Am ales* din ele un fel de: *Mică Biblie* ... Cartea era ilustrată. *Am citit*-o cu multă luare-aminte ... *Am* mai *găsit* și un volum din Halima; *am* mai *găsit* de la prieteni cîteva povești vechi și noi" (G. Galaction, în vol. *Mărturisiri literare*).

Iată și cîteva cazuri de apariție a unei alte forme temporale pentru perfectul compus: *a fost* în loc de *era* la începutul *Lucea-*

Scanned with OKEN Scanner

fărului: „*A fost* odată ca-n poveşti,/*A fost* ca niciodată ...“ Deşi la Creangă predomină *era*, ca formulă iniţială a poveştilor, nici această funcţie a perfectului compus nu e surprinzătoare: ea pare a se explica prin versul 2, în care s-a păstrat textual formula populară *a fost (odată) ca niciodată*(D.). Ca început de poveste *a fost* se găseşte de pildă la Ispirescu: „*A fost* odată un împărat mare şi o împărăteasă“ (DLR., s.v. *odată* [2]).

Dacă propoziţia începe cu *după ce*, mai mult ca perfectul poate fi înlocuit de perfectul compus: mai rară e această înlocuire fără o conjuncţie arătînd anterioritatea:

> Sub o rîpă stearpă, pe un rîu în spume,
> Unde un sihastru a fugit [= fugise] de lume,
> Cu vărsarea serii un străin *sosi*.
>
> (Bolintineanu, *Daniil Sihastru*)

În unele cazuri, perfectul compus poate să exprime şi o acţiune viitoare foarte apropiată de prezent. Acest procedeu de stil, mai mult de caracter oral, se observă în legătură cu perfectul compus al verbului *a pleca:*

„SACHE: Ne cam caută de la Siguranţă.
PENCIULESCU: De la Siguranţă? Ce mai e şi asta? *Am plecat*...“ (Camil Petrescu, *Jocul ielelor*).

Forma de inversiune a perfectului compus are un caracter arhaic şi regional; se întîlneşte atît în stilul direct al personajelor (de ex. la Creangă: „*Înţelesu-m-ai?*“, *Povestea porcului*), cît şi în limba poetică de inspiraţie populară („*Tot românul plînsu-mi s-a*, Eminescu, *Doină*).

10.2.4. Mai mult ca perfectul. Expresia anteriorităţii, mai ales în legătură cu conjuncţia *după ce*, poate fi indicată şi de perfectul compus (v. mai sus); din punct de vedere literar, odinioară mai mult ca perfectul alterna mai ales cu perfectul simplu şi cu imperfectul iar în romanul contemporan — scris uneori la persoana I-a, ca un fel de mărturisire autobiografică — mai mult ca perfectul asigură perfectului compus o anumită perspectivă istorică[53].

„Am găsit strada pe care *locuise* Avram Proţap, pe malul Someşului, sub dealul Cetăţuii; acolo unde stăteau cei mai nefericiţi oameni ai Clujului. Dar casa n-am găsit-o, căci aproape toată strada *fusese* distrusă de bombardament. Am identificat numai

locul. *Fusese* o casă ca de țară, în curte cu o altă căscioară, ai fi zis pentru animale domestice. Totul era surpat" (M. Beniuc, *Dispariția unui om de rînd*, introducere).

În multe cazuri, indicația anteriorității apare chiar și în propoziția principală unde se găsește un mai mult ca perfect:

„Trenul blindat îl *văzusem* la un muzeu militar, într-o curte, ca un fel de trofeu de război, încă mult înainte de a-i cunoaște povestea și de a fi bănuit că va intra într-o zi, chiar și numai episodic, în istoria unui om de rînd" (M. Beniuc, *op. cit.*, cap. *Cutia neagră*).

Cînd într-un roman găsim mai multe forme de mai mult ca perfect, avem de a face cu o întrebuințarea a f e c t i v ă a acestui timp. La I. Teodoreanu sînt frecvente pasajele de acest fel:

„Și nu-l iubea [pe soțul ei]. Nu-l *iubise* niciodată. *Începuse* să cetească însă literatura de dragoste, căutînd să se edifice asupra iubirii. Nu. Nu-i *fusese* drag. Nu-l *visase*, nu-l *așteptase* cu bătăi de inimă. Nu *dorise* s-o sărute, sau să-i desmierde părul. Îl *văzuse* de la început urît și comic, fiindu-i milă de el. Îl *compătimise*, nu-l *admirase*" (*Arca lui Noe*).

O formă învechită și regională a mai mult ca perfectului *(am fost + participiu perfect)* [54] e foarte rar atestată în limba literară. Totuși, e necesar s-o menționăm; cine nu știe pe de rost primele 4 versuri din poemul eminescian *Melancolie:*

Părea că printre nouri *s-a fost deschis* o poartă,[55]
Prin care trece albă regina nopții moartă.
O dormi, o dormi în pace printre făclii o mie
Și în mormînt albastru și-n pînze argintie...

Expresivitatea acestei forme rare e evidentă: poetul a încercat să creeze o distanță și mai mare între prezentul gnomic *trece* și mai mult ca perfectul *s-a fost deschis*.

Totodată anterioritatea plutește în ceața unei viziuni impresioniste, influențată și de anumite reminiscențe poetice [56].

Tot la Eminescu forma veche a mai mult ca perfectului e atestată și într-o poezie mai puțin cunoscută *(După ce atîta vreme)*, unde acesta apare într-un fel de „parlando" poetic, adică într-un stil mult mai simplu:

După ce atîta vreme
Laolaltă n-am vorbit,
Mie-mi pare că uitarăm
Cît de mult *ne-am fost iubit*.

Dar acum te văd nainte-mi
Dulce, palidă cum şezi —
Lasă-mă ca altădată
Umilit să-ngenunchez...

10.2.5. Viitorul. Acum o sută de ani, cele patru forme ale viitorului *(voiu/oiu face; am/o să fac)* erau încă curente şi în limba literară.[57] Primele două serii aveau un caracter aproape exclusiv temporal, deoarece ele se distingeau de construcţia pur modală *voiu/vreau să fac*. În acelaşi timp, cele două forme din urmă, adică *am/o să fac*, puteau să aibă şi funcţia modală („j'ai à faire"). Cu alte cuvinte, în acest caz temporalitatea implica mai precis o intenţie din partea vorbitorului.

La Creangă forma *oi face* apare adeseori după un pronume neaccentuat, iar *voi face* în poziţii autonome:

„Ia, mîne dimineaţă, cum *s-a amiji* de ziuă, să te scoli şi să apuci încotro-*i vedè* cu ochii; şi ce ţi-*a ieşi* înainte întăi şi-ntăi, dar *a fi* om, da' şerpe, da', în sfîrşit, orice altă jivină *a fi*, pune-o în traistă şi o adă acasă: *vom creşte*-o şi noi cum *vom putè* şi acela să fie copilul nostru." *(Povestea porcului.)*

Formele cu inversiune au un caracter arhaic şi poetic: „Mai *suna-vei*, dulce corn,/Pentru mine vreodată?" (Eminescu, *Peste vîrfuri ...*); „Joace unul şi pe patru,/Totuşi tu *ghici-vei* chipu-i" *(Glossă)*; „Cuvînt încearc-a se rosti: /*Veni-va* zi, *veni-va* zi!" (Blaga, *Glas de seară*). E sigur că şi aceste forme provin din limba vorbită în anumite regiuni (ca *duce-m-aş* etc.).

În ce priveşte viitorul *am să fac*, iată cîteva exemple din aceeaşi poveste a lui Creangă. Funcţia modală e evidentă în următoarea frază atribuită unui moşneag: „D-apoi *ai să-l poţi face*, dragul tatei?" Ne apropiem de un viitor propriu-zis în propoziţiile următoare: „tot de-o moarte *are să moară* cineva"; „Dragu mamei, ce fel de viaţă *ai să mai duci*?" [spune baba purcelului]; „Şi el [purcelul] *are să-mi facă* podul?" Ultima propoziţie e atribuită împăratului, ceea ce arată că în poveştile lui Creangă nu prea există deosebire de ordin social în sfera stilului direct.

Formele de tipul *o să fac* sînt răspîndite mai ales în Muntenia, dar apar de ex. şi la Eminescu:

„Te duci şi rău n-*o să*-mi mai *pară*/De-acum de ziua cea de ieri" (*Te duci ...*); „Iar în păr înfiorate/*Or să*-ţi *cadă* flori de tei" *(Dorinţa)*. Se vede limpede că în aceste exemple predomină sensul temporal al formelor de viitor.

Uneori, tot la Eminescu, mai multe forme de viitor apar în aceeași frază: „De mi-*i da* o sărutare,/Nime-n lume n-*a s-o știe*“ *(Floare albastră)*.

Astfel de combinații se găsesc, firește, și în proza literară: „Cînd *oi veni cu, am să vă dau* de știre ș-*am să vă spun* așa“ (Creangă“) [58]. În acest caz, prima formă exprimă viitorul propriu-zis, iar celelalte pun în relief și intențiile vorbitorului.

Toate aceste nuanțe nu mai există decît în limba literară, în stilul direct al personajelor; celelalte variante ale stilului literar au generalizat mai ales tipul *voi face*, ceea ce corespunde tendințelor de simplificare în domeniul formelor temporale.

În legătură cu viitorul, mai sînt de amintit și formele perifrastice *urmează să facă* („il va faire“) și *urma să facă* („il allait faire“). Acest fel de „viitor apropiat“, avînd și o nuanță de necesitate, deși pare a fi fost rar în secolul al XIX-lea (DEm. nu citează nici un exemplu), e frecvent în limba literară de azi. D. citează exemple mai ales pentru imperfectul verbului semiauxiliar: „ziua a doua de Crăciun *urmau să o petreacă* toți la Gogu“ (Rebreanu); „[mitropolitul] *urma să treacă* chiar în acea după-amiază, cu sobor de preoți și mare alai“ (Sadoveanu).[59]

10.2.6. Viitorul anterior. Categoria *voi/o fi făcut*[60] arată de obicei anterioritatea, dar nu numai în sens concret, ci și pe planul viziunii poetice.

Citind începutul și sfîrșitul elegiei eminesciene *Departe sunt de tine*, scrisă la București, în 1878, după despărțirea poetului de Veronica, ne dăm seama de caracterul i l u z o r i u al unei anterirități presupuse:

Departe sunt de tine și singur lîngă foc,
Petrec în minte viața-mi lipsită de noroc,
Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit,
Că sunt bătrîn ca iarna, că tu *vei fi murit*.
.....
O! glasul amintirii rămîie pururi mut,
Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut,
Să uit, cum dup-o clipă din brațele-mi te-ai smult...
Voi fi bătrîn și singur, *vei fi murit* de mult!

Cum se explică coloritul realist și totuși ireal al acestei reverii? Probabil prin faptul că poetul își închipuie doar una din posibilitățile viitorului: cînd va fi bătrîn și singur, el se va gîndi la

Veronica ca la o ființă poate nu moartă în sensul concret al cuvîntului, dar de mult dispărută din viața poetului.

Concepția eminesciană a viitorului anterior și a unei certitudini care se va manifesta ca o permanență se regăsește și într-un *Psalm* de Arghezi („Aș putea vecia cu tovărășie/Să o iau părtașă gîndurilor mele"):

> Vreau să pier în beznă și în putregai,
> Ne-ncercat de slavă, crîncen și scîrbit.
> Și să nu se știe că mă dezmierdai
> Și că-n mine însuți tu *vei fi trăit.*

În alte exemple, intenția de a exprima o p r o b a b i l i t a t e e și mai evidentă. Viitorul simplu are rareori o asemenea funcție („La ce i-*o fi* mintea acum? se întreba femeia." E. Barbu, *Un pumn de caise*), dar viitorul anterior se pretează mai bine la această nuanță semantică: „*O mai fi întîrziat* o zi, două, și ea, la moșie" (C. Petrescu) [61]; „Mulți *se vor fi gîndit* ca mine la un gest mare și sublim" (N. Iorga)[62]. Uneori, chiar și diateza pasivă poate să apară într-un context asemănător: „Așa ne-*o fi fost scris*, Nastasio" (G.M. Zamfirescu, *Domnișoara Nastasia*).

10.2.7. Conjunctivul. Dat fiind că deocamdată ne ocupăm de propoziție și nu de diferitele aspecte ale frazei (I,20.24), n-avem intenția să examinăm expresivitatea conjunctivului în propozițiile subordonate. În ce privește conjunctivul întrebuințat în propozițiile principale, ne putem mulțumi cu cîteva observații sumare:

1. Din punct de vedere morfo-sintactic, formele întrebuințate fără *să* sînt deosebit de expresive: cf. în textul citat mai sus: „O! glasul amintiri *rămîie* pururi mut" (Eminescu). Totuși, în versurile următoare poetul trebuia să recurgă la formele normale, pentru a crea cu ele o puternică anaforă („Să uit..., Să uit ...").

2. În anumite cazuri, autonomia conjunctivului nu se naște din afinitățile acestui mod cu imperativul (mai ales la persoana a III-a), ci dintr-un fel de elipsă. Dacă dintr-o formulă dubitativă ca *nu știu ce să fac?* se omite verbul propoziției principale, formele de conjunctiv devin autonome ca segmentele unui monolog interior.[63] Cf. la M. Sebastian: „Îi trecu prin minte o întrebare stupidă, fără sens: cît *să fie* ceasul?" (*Accidentul*). Să evocăm încă o dată — dar din alte motive — și un pasaj din *Mortua est!*: „Și nu știu gîndirea-mi cu ce *să o stîng?/Să rîd* ca nebunii? *Să-i*

blestem? Să-i plîng?" Față de caracterul enunțiativ al indicativului, cine nu simte dinamismul acestor trei exclamații interogative în care se amestecă sentimentele cele mai contradictorii: disperarea, orgoliul, și compătimirea?

3. Perfectul conjunctivului e mult mai rar decît prezentul aceluiași mod; totuși îl găsim nu numai în proza clasică de nuanță populară (Creangă ș.a.), ci și în limba poetică: „O zi din viață *să-mi fi dat*,/O zi mi-era de-ajuns" (Eminescu, *Pe lîngă plopii fără soț*). Aici perfectul conjunctivului are un sens ipotetic, ca și prezentul aceluiași mod la Coșbuc: „*Să-l văd* venind/Aș mai trăi o viață"(*Mama*).

10.2.8. Imperativul. Există numeroase interferențe între conjunctiv și imperativ [64]: în toate cazurile în care imperativul nu are o formă specială, vorbitorul trebuie să se mulțumească cu forma respectivă a conjunctivului „*Să ne ducem* cu toții!" (Rebreanu, *Răscoala*). Se susține adeseori că la persoanele I-a și a II-a conjunctivul întrebuințat în locul imperativului are o nuanță atenuantă: totuși există și exemple contrarii, ca o frază din Creangă: „Tu *să ședzi* la grajd nedeslipit" *(Povestea lui Harap Alb)*. La această propoziție, autorul a adăugat următorul comentariu: „Cu asta a voit spînul să-și arete arama și să facă pe Harap-Alb ca să-i ieie și mai mult frică".

Imperativul se poate substitui unei forme de indicativ cu caracter narativ: în acest caz, se întrebuințează doar persoana a II-a: „Pe noi, din spatele lui ... ne bufni un rîs strașnic, și *rîzi*, și *rîzi* ..." (Delavrancea, *Hagi Tudose*, citat de Gr., I, p. 223). Verbul intercalat poate să aibă și o conotație emoțională: „Dragu-mi era satul nostru ... dragi-mi erau tata și mama ... Apoi *lasă*-ți, băiete, satul cu tot farmecul frumusețelor lui și *pasă* de *te du* în loc străin și așa depărtat" (Creangă, *Amintiri*).

Imperativul n e g a t i v depășește cîteodată sfera sa obișnuită pentru a deveni un important stilem poetic. În stilul gnomic al *Glossei* eminesciene găsim nu numai fraze imperative p o z i t i v e (ca „Ce e rău și ce e bine/Tu *te-ntreabă* și *socoate*"), ci și o serie de formule negative care scot în evidență mai bine scepticismul și stoicismul poetului: „*Nu spera* și *nu ai teamă*,/Ce e val ca valul trece"; „Amăgit atît de-adese/*Nu spera* și *nu ai teamă*"; „*Nu spera* cînd vezi mișeii/La izbîndă făcînd punte"; „*Nu te prinde* lor tovarăș,/Ce e val ca valul trece"; „Tu pe-alături te strecoară,/ *Nu băga* nici chiar *de seamă* ... De te-ndeamnă, de te cheamă".

Scanned with OKEN Scanner

Structura — atît psihologică, cît și sintactică — a acestor sfaturi ne-ar obliga și azi să examinăm cu mai multă atenție jocul dialectic al contrastelor care se ascunde în cele două aspecte ale imperativului.[65]

10.2.9. Condiționalul — optativ. După ce am recunoscut caracterul dinamic al conjunctivului, putem face o constatare asemănătoare și despre categoriile *aș face, aș fi făcut*.[66] Ar fi greu să exprimăm cu alte moduri atitudinea nostalgică ce se oglindește în versurile care, pentru Alecsandri, reprezentau un program de viață: „*Duce-m-aș* și tot *m-aș duce*/, *Dor să nu mă mai apuce*".

Optativul poate exprima, cu o nuanță atenuantă, o dorință sau chiar o poruncă: „Ce voi? *Aș vrea* să nu mai stai/Pe gînduri totdeauna" (*Luceafărul*, vorbele pajului către Cătălina).

Dacă această categorie verbală corespunde unui adevărat condițional, propoziția subordonată precede de obicei pe cea principală (ca și în celelalte fraze ipotetice):

De-aș fi, iubito, gingașa floare
Ce crește-n vale, lîngă pîrău,
Aș da și roua și mîndrul soare
Pe-o rază dulce din ochiul tău.
(Alecsandri, *Romanță*)[67]

Probabil că e un simplu galicism sintactic uzul formei *aș fi făcut* în cazul unei afirmații incerte „Alexandru Russo *s-ar fi născut* [= serait né], după Alecsandri, în munții Moldovei, ceea ce este inexact".[68]

10.2.10. Prezumtivul. Această interesantă formă verbală care servește de tranziție spre predicatul verbo-nominal e compusă din viitorul sau conjunctivul verbului *a fi* și un gerunziu.[69] Combinațiile cele mai importante par a fi următoarele:

voi/oi fi + gerunziu (cu o nuanță de probabilitate): „Rugăm pe toți românii iubitori de istoria nației să ne facă cunoscute hrisoavele ce *vor fi avînd*" (Bălcescu): „*Oi fi mirosind!* .. Am gustat de dimineața niște anghelică" (Caragiale).

să fi + gerunziu (cu o nuanță dubitativă, în stil direct): „Mihai, oare *să fi existînd* strigoi?" (D. Zamfirescu).

aș fi + gerunziu (ca întrebare dubitativă): „*Ar fi fiind* asta dorința prințesei?" (Sadoveanu) într-o afirmație incertă: „Pe lîngă urs se spune că *ar fi avînd* și această pajură care-l privegheză" (Sadoveanu).

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste forme perifrastice au însă o particularitate comună: e vorba totdeauna de o situație sau o acțiune continuă, ceea ce stabilește anumite analogii între formele engleze durative cu *-ing* și aceste forme probabil arhaice[70] care, în limba literară contemporană, au o întrebuințare restrînsă; precum rezultă din exemplele citate, ele par a lipsi din limba poetică.

11. Predicatul verbo-nominal. În acest caz predicatul se compune dintr-un verb — numit adesori și copulă — și dintr-un nume predicativ. Gramaticile vorbesc de o anumită ierarhie a copulelor deosebind pe cele care au o autonomie lexicală mai redusă (*a fi, a deveni*) de acelea care își păstrează mai bine caracterul semantic (*a rămîne, a ajunge, a ieși*)[71]. Există însă și o ierarhie stilistică: mulți autori evitînd de pildă neologismul *a deveni*, preferă construcția tradițională *a se face*. În Gr. toate exemplele pentru verbul *a deveni* sînt luate din proza literară; și la Eminescu, din cele 20 de exemple pentru verbul *a deveni*, doar 3 provin din texte poetice. Dintre exemplele poetice ale verbului *a se face* cel mai cunoscut se află în *Luceafărul*, mai precis în monologul interior al pajului: „Dar ce frumoasă *se făcu*/ Și mîndră, arz-o focul"; cf. „*S-au făcut* ca ceara albă fața roșă ca un măr" (*Călin*); „Iar atuncea greieri, șoarici,/Cu ușor-măruntul mers/ Readuc melancolia-mi,/Iară ea *se face* vers" (*Singurătate*).

Anumite exemple ale verbului *a deveni* se disting prin caracterul lor voit prozaic: „Noi avem în veacul nostru acel soi ciudat de barzi,/Care-ncearcă prin poeme să *devie* cumularzi" *(Scrisoarea II)*. Totuși, în *Scrisoarea I* contextul dă chiar și acestui neologism banal o neașteptată maiestate: „Dar deodat'un punct se mișcă ... cel întîi și singur. Iată-l/Cum din chaos face mumă, iară el *devine* Tatăl."

În nuvela *Sărmanul Dionis* repetiția asigură aceluiași verb o nuanță deosebită:

„Să urmăm, zise umbra torcînd mai departe firul gîndirii sale, gîndiri pe care Dan le auzea, ca și cînd ar fi fost propriile lui cugetări. Apropriindu-ți prin vrajă ființa mea și dîndu-mi mie pe a ta, eu *voi deveni* om de rînd, uitînd cu desăvîrșire trecutul meu; iar tu *vei deveni*, ca mine, etern, atotștiutor și cu ajutorul cărții atotputernic."

Evident că și sîmburele mitului luceferic se ascunde în aceste rînduri; cu alte cuvinte, Eminescu nu s-a mulțumit numai cu

verbul tradițional *a se face*, ci a îmbogățit și neologismul *a deveni* cu conotații pînă atunci necunoscute.

În ce privește verbul *a fi*, adică copula cea mai simplă, să observăm pe scurt o curioasă distincție a topicii literare: în calitate de copulă, *a fi* se pune în general după subiect, iar ca adevărat verb de existență, la începutul frazei, înaintea subiectului: „*A fost* odată un împărat și o împărătească ..." (Caragiale, *Mama*). Întrebuințat singur, ca un fel de exclamație, verbul nu mai e o copulă, ci un adevărat verb de existență:

> Singuri, acum, în marea ta poveste,
> Rămîn cu tine să mă mai măsor,
> Fără să vreau să ies biruitor.
> Vreau să te pipăi și urlu: „*Este*"!
>
> (Arghezi: *Psalm*)

Partea nominală a predicatului verbo-nominal poate fi foarte variată: omițînd amănuntele pur gramaticale, cu acest prilej, va fi destul să facem cîteva observații despre trei categorii de nume predicative: substantive, adjective și adverbe. Se înțelege de la sine că cu aceste indicații sumare vom caracteriza doar sîmburele numelui predicativ; cel substantival poate să fie alcătuit de o întreagă sintagmă atributivă (Petru/e un *băiat harnic*), cel adjectival cuprinde atît adjectivul propriu-zis, cît și participiul perfect, iar cel adverbial are o varietate mai mare. Iată, în orice caz, cîteva observații de ordin stilistic.

11.1. Substantivul ca nume predicativ. În raport cu scurtimea copulei (v. mai sus), partea substantivală a predicatului verbo-nominal este, de obicei, mult mai lungă decît cea verbală; în numeroase cazuri copula își pierde cu totul accentul: „Locomotivele/sînt *copiii noștri*, sînt *copiii de fier*" (Sahia, *Nuvele*, citat de Gr. II, p. 101).

11.2. Adjectivul ca nume predicativ. În general, între copulă și partea adjectivală a predicatului verbo-nominal nu se produce o disproporție asemănătoare cu cea descrisă mai sus, în legătură cu predicatul substantival (11.1). Cu toate acestea, se întîmplă ca și partea adjectivală să fie mult mai lungă; în astfel de cazuri unii autori tind să creeze un fel de paralelism: „Fata babei | era *slută, leneșă, țîfnoasă* și *rea la inimă* ...; Fata moșneagului însă | era *frumoasă, harnică, ascultătoare* și *bună la inimă*." (Creangă, *Fata babei și fata moșneagului*.)[72]

Adeseori se creează un perfect echilibru între predicatul adjectival şi verbul copulativ: în unele cazuri adjectivul poate chiar preceda copula, de ex. cînd Kera Marghioala spune lui Kir Ianulea: „*Frumos* eşti, *voinic* eşti, *bogat* eşti!" (Caragiale).

11.3. Adverbul ca nume predicativ. În cazul predicatului adverbial trebuie să ne gîndim nu numai la construcţiile ca *sînt de acord*, ci şi la anumite tranziţii între categoria atributivă (v. mai sus, 11.2,) şi cea adverbială. Dacă Pillat scrie în poemul *Vrăjitorul de şerpi* „Sub soarele-n amiază *e* lacul de platină", putem ezita între două explicaţii: ori *de platină* înseamnă *din platină* şi face parte din predicatul verbo-nominal, ori *e* are sensul de „se află, se găseşte", fiind urmat de subiectul *lacul de platină*. Prima soluţie e însă preferabilă, deoarece şi în poemul arghezian *Belşug* citim:

El, singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n ţară, de la vatră.
Cînd îi priveşti împiedecaţi în fier,
Par, el *de bronz* şi vitele-i *de piatră*.

Prin urmare, şi la Pillat, copula *e* poate fi interpretată ca un sinonim al verbului *pare* din textul lui Arghezi: o trăsătură esenţială a impresionismului poetic rezultă din siguranţa cu care autorul expune o asociaţie absolut individuală ca o certitudine privitoare la posibilităţile de identificare.

12. Predicatul nominal. Din sintagma predicativă şi îndeosebi din structura predicatului verbal şi verbo-nominal derivă şi predicatul nominal (Pn). Nu trebuie să ne gîndim neapărat la cazuri de elipsă, deoarece şi în proverbele latine găsim atît construcţia S—Pn (Historia — *magistra vitae*), cît şi construcţia S — Padj (Ars — *longa*, vita — *brevis*). În românește întrebuinţarea, şi mai ales acumularea, predicatelor nominale pure dă naştere unui fel de stil nominal.

12.1. Construcţia S — Pn. În acest caz propoziţia mai rămîne bimembră, dar se omite verbul: se obţine deci un adevărat predicat nominal care depinde de un subiect nominal.

Din această cauză stilul nominal de acest tip e frecvent şi în folclorul poetic:

Scanned with OKEN Scanner

Feţişoara lui,
Spuma laptelui,
Mustăcioara lui,
Spicul grîului;
Perişorul lui,
Pana corbului;
Ochişorii lui,
Mura cîmpului.

(Miorița)

Și alte exemple eminesciene pun bine în relief pauza ce înlocuiește versul „dispărut", adică intonația specială a propozițiilor nominale: „Dumnezeul nostru: *umbră*, patria noastră: *o frază*" *(Epigonii)*.

12.2. Evoluția construcției Pv—S. Dacă avem de a face cu construcția *e noapte* > *noapte*, nu e vorba de omisiunea unei simple copule, ci de aceea a verbului de existență, adică a unui predicat verbal. În acest caz, construirea unei propoziții nominale cere eliminarea verbului și păstrarea subiectului substantival ca un fel de propoziție neanalizabilă. Unitățile sintactice de acest fel au două funcții principale: în cele mai multe cazuri ele figurează într-o descriere și mult mai rar într-o narațiune.

12.2.1. Pentru a ilustra funcțiunea descriptivă a stilului nominal, să menționăm înainte de toate cîteva indicații scenice, adică descrierea unui decor: „Redacția ziarului *Dreptatea Socială*, biroul directorului ... Ferestre multe, ziduri groase, simplu văruite ... două-trei biblioteci ... o panoplie de scrimă: măști, florete, mănuși. Deasupra ei — o fotografie cu un portret" (Camil Petrescu, *Jocul ielelor*); „Încăpere strîmtă, săracă dar curată, în casa curelarului Ion Sorcovă" (G.M. Zamfirescu, *Domnișoara Nastasia*, actul I); „După două săptămîni, *același decor, noapte*, în ajunul nunții" (*op. cit.*, actul III). Ultimul nostru exemplu e deosebit de semnificativ: să-l comparăm cu următoarea indicație scenică a lui Horia Lovinescu: „*E noapte*. Încăperea e scufundată în întuneric" (*Omul care* ..., tabloul XII). Din aceste două exemple aproape sinonime reiese clar că avem de a face cu un nou caz de elipsă.

E curios că în proza literară găsim relativ puține exemple: „August. Zăduf cu luciri de săbii fierbinți în ferestre" (Cezar

Scanned with OKEN Scanner

Petrescu, *Nirvana*). Să citățm două exemple și dintr-un jurnal: „Toi de noapte cărunțită de lună"; „O fată îndrăgostită de părul ei, de părul ei atît de lung ..." (Teodoreanu, *Ulița copilăriei*). Exemplele abundă însă în limbajul poetic; în această privință ne putem referi la Eminescu (*Mortua est!*):

Făclie de veghe pe umezi morminte,
Un sunet de clopot în orele sfinte,
Un vis ce își moaie aripa-n amar,

[Recapitulare]

Astfel ai trecut de al lumii otar.

Și la unii poeți simboliști ori impresioniști ca Bacovia și Pillat funcțiunea principală a stilului nominal e cea descriptivă. *„Amurg de toamnă violet ...*/Doi plopi, în fund, apar în siluete" (Bacovia, *Amurg violet*)[73]; *„Singur, singur, singur,*/Într-un han, departe" (idem, *Rar*); *„Primăvară ...*/*O pictură parfumată cu vibrări de violet.*/*În vitrine, versuri de un nou poet ...*/*O nouă primăvară de visuri și păreri ...*" (idem, *Nervi de primăvară*). La Pillat găsim strofe întregi în stil nominal descriptiv:

Linia țărmului ca un tăiș;
Sus, ostrov de humă,
Jos, ostrov de vis.
(Seară pe ape)

Insulă, toamnă și iar
Apa cuprinsă de șoapte.
Marea, molatic cleștar,
Mierla și viile coapte.

Seara cu stelele mari,
Cerul plin de primejdii,
Alge cu miros amar,
Vinul străvechi al nădejdii.
(Insulă, toamnă)

Cîntecul păsării sus,
Cîntecul apelor jos
Și eu ca un trunchi de stejar
Prins între ele.[74]
(Tăcere)

Scanned with OKEN Scanner

Iată și un exemplu frumos din poezia lui Al. Philippide:

Un cîmp uscat de-un vînt de foc; o zare
De diamant albastru împrejur.

(Întîmplare în deșert)

La Blaga revine adeseori una din funcțiile fundamentale ale stilului nominal: aceea de a evoca un mediu, un decor și chiar unele impresii vizuale. Ne surprind mai ales unele versuri inițiale: „*Noapte întreagă.* Dănțuiesc stelele în iarbă" (*Somn*); *Noapte.* Urnirea orelor/se-mplinește fără îndemn" *(Oraș vechi)*; „*Noapte.* Subt sfere, subt mările/monadele dorm" *(Perspectiva)*. Nu e oare interesant că citind aceste versuri am revenit chiar și textual la unele indicații scenice citate mai sus?[75]

12.2.2. De exemplele citate pînă acum se deosebește stilul nominal de caracter narativ; e foarte probabil că stilul nominal s-a cristalizat mai devreme în narațiune, decît în descriere. În orice caz, iată cîteva exemple din Delavrancea și Caragiale: „Un cîine se repede, eu fug, Ionică rămîne în noroi, se apără disperat, cu sorcova; *un țipăt și mai tare* ... L-a mușcat" *(Hagi Tudose)*; „Cum [Acrivița] a schimbat slugile, *alte bănuieli și alte certuri*" *(Kir Ianulea)*. În limba poetică stilul nominal narativ e mult mai rar, dar îl regăsim de pildă la Pillat, în prezentarea unui parc parizian: „Reginele de piatră rămîn, *dar noi, dar noi?*" *(Recuerdo)*.

12.3. Construcția S — Padj. Să trecem acum la acele propoziții în care predicatul nominal e un adjectiv. În acest caz sînt două posibilități: ori se păstrează și subiectul, adică obținem, după dispariția verbului, sintagma prescurtată S — Padj., ori subiectul e înlocuit sau completat de o propoziție subordonată. Iată cîteva exemple.

În nuvela *Kir Ianulea* Caragiale citează următoarea chiuitură:

Frunzuliță lobodă,
of! țato!
Gura lumii/*slobodă!*

În ultimul vers *slobodă* nu e un simplu epitet, ci un predicat adjectival; prin urmare, versul „Gura lumii slobodă" înseamnă „Lumea poate vorbi ce vrea".

Aceeași construcție se regăsește cîteodată și în stilul criticii literare: „*Nimic* [S] *mai trist* [Padj] în literatură decît figura unui poet nerecunoscut" (I. Chendi, *Schițe de critică literară*).

Construcția Padj — S apare, cu o intonație specială, și în propoziții interogative redactate în stil familiar: „*Veselă*, fata mea?" (Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*).

Cf. Un caz complex al predicatului nominal: „mă gîndeam: de ce o fi rămas căpitan pînă la o vîrstă așa de înaintată? *vițios*? *mărginit*? ori *întîmplări nenorocite*? ori *un învins*? (Brătescu-Voinești, *Întuneric* și *lumină*, *Predoslovie*).

12.4. Construcția C/O — S. În anumite cazuri la un subiect întrebuințat fără predicat verbal se adaugă un complement (C) de loc sau de timp; în asemenea cazuri complementul servește oarecum să introducă subiectul. Construcția Cloc — S e ilustrată de cîntecul popular: „*De la mine pîn'la tine*/Numai soare și lumină". Evident că în această propoziție aproape toate cuvintele au un sens metaforic pentru a evoca atmosfera luminoasă a unei idile fericite. Asemenea construcții sînt frecvente la Teodoreanu: „*În casa bunicilor* | *aceeași tăcere blajină* — pe care o știam de mic copil — îmbătrînită parcă" *(Bunicii)*.

La Delavrancea găsim nenumărate exemple asemănătoare: „*Pe strada Polonă*, nimeri ... *în apropierea unei case mari*, o țingăncușe ghemuită într-un palton ..." *(De azi și de demult)*.[76]

Mai realist, dar oarecum abstract e un enunț poetic construit după schema Ctimp — S: „*În miez de noapte* un cutremur sferic" (Blaga: *Răsărit magic*).

Tot în legătură cu aceste construcții trebuie să amintim o strofă deja citată din *Amorul unei marmure* (Eminescu) în care predomină mai întîi schema sintactică Oind — S, iar în ultimul vers schema Od — S, cu elipsa verbului *a avea*:

Murindului speranța, *turbării* răzbunarea,
Profetului blestemul, *credinței* Dumnezeu,
La sinucid o umbră ce-i sperie disperarea,
Nimic, *nimica* eu.

13. Legăturile sintactice dintre subiect și predicat. Nu putem încheia analiza stilistică a sintagmei predicative fără a examina pe scurt cele două feluri de legături sintactice care unesc subiectul de predicat și invers. Pe de o parte, trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

aruncăm o privire asupra acordului, pe de alta, ne interesează și topica, adică așezarea subiectului și a predicatului din punct de vedere al expresivității.

13.1. Acordul. În ce privește acordul, ar fi de prisos să ne ocupăm doar de regulile gramaticii descriptive[77]; în general, ele oferă scriitorilor un îngust cîmp de selecție. Să remarcăm însă transformarea unei viziuni de ansamblu în mici amănunte semnificative. Pastelul *Cucoarele* al lui Alecsandri începe cu următorul vers: „Din cea zare luminoasă *vine-un lung șir de cucoare*". Imaginea e perfectă: propoziția formulată după schema C — P — S evocă înainte de toate un vast orizont plin de lumină (expresia populară *din cea zare luminoasă* pune în relief și o largă perspecitvă spre infinit). Verbul *vine* introduce ideea unei mișcări continue, iar subiectul colectiv se compune, firește, din două părți: *un lung șir* [determinat] + *de cucoare* [determinant]. Numele păsărilor pare a fi subordonat determinatului, dar în realitate nu e: dimpotrivă, tot elanul ritmic al versului se concentrează în ultimul segment („dĕ cŏcoārĕ"): Dacă în segmentul *vine-un lung șir*, se constată un fel de „rallentando", numele cocoarelor restabilește ritmul peonic ∪ ∪ ⏑ ∪ care, în poezia română, e realizarea cea mai frecventă a ditroheilor.[78] În orice caz, în acest vers singularul *vine* formează un acord perfect cu numele colectiv *un lung șir* ...; din punct de vedere sintactic, cocoarele nu apar încă în mod individual. Dar imaginația poetului nu se poate mulțumi cu o evocare atît de vagă; de la strofa a 2-a subiectul colectiv e reluat de pronumele *ele*, iar acesta introduce un catren demn de pana celor mai buni parnasieni ca bunăoară Leconte de Lisle. Catrenul în chestiune e introdus de o hiperbolă, poate prea colocvială, dar restul reprezintă remarcabile efecte de contrast:

Ele vin d i n f u n d u l l u m i i, de prin clime înfocate,
De la India Brahmină, unde fearele-ncruntate,
Pardoși, tigri, șerpi gigantici stau în jungli tupilați,
Pîndind noaptea elefanții cu lungi trombe înarmați.

Strofa a 3-a, printr-o exclamație spontană, relevă dorul de călătorie, această nostalgie atît de tipică a poetului nostru: Nici pronumele *ele* nu mai e necesar; un simplu plural inclusiv („*au* văzut") ajunge pentru a asigura prezența cocoarelor:

Fericite călătoare! zburînd iute pe sub ceruri,
Au văzut în răpigiune ale Africei misteruri...

După aceeași schemă e construită și strofa a 4-a, dar în acest caz ne surprinde, drept concluzie simbolică, repetiția verbului *au lăsat* și, în ultimul vers, un simplu *revin*, care deodată primește valoarea unui prezent gnomic (I,10.2.1.):

Călătoare scumpe mie!... Au lăsat în a lor cale
Asia cu-a sale rîuri, Caşcmirul cu-a sa vale,
Au lăsat chiar Ceylanul, mîndra insulă din rai,
Şi *revin* cu fericire pe al țării dulce plai!

Pluralul „logic" caracterizează și primul vers din poemul eminescian *Memento mori*:

Turma visurilor mele eu *le pasc* cu oi de aur...

Evident că în acest caz și al doilea termen al comparației a obligat poetul să recurgă la plural, făcînd un acord „ad sensum".

Sînt însă cazuri cînd, pentru a asigura autonomia a două subiecte independente, predicatul lor comun se pune în singular: Al. Graur a scris în timpul din urmă despre limba literară: „*Nimeni* și *nimic* nu *poate* limita dreptul scriitorului de a-și lua mijloacele de expresie de unde le găsește, cu singura condiție ca rezultatul să fie valoros" (Ga. p. 19).

13.2. Ordinea subiectului și predicatului. După această scurtă analiză a unor cazuri speciale de acord gramatical, analiză care ne-a condus aproape involuntar spre exegeza unui pastel și a altor texte, să vedem, drept punct de plecare, două aspecte tipice ale topicii expresive din secolul al XIX-lea.[79] Am văzut că la Alecsandri, cel puțin în acest text, predomină construcțiile S — P(— C) și forma prescurtată P — C. Aceste construcții sînt mult mai frecvente decît construcția C — P — S, atestată în prima strofă a acestui pastel. Să vedem acum jocul expresiv al diferitelor construcții mai întîi într-o poveste, de o simplitate aproape arhaică, a lui Creangă *(Soacra cu trei nurori)* și apoi într-un dialog dramatic incomparabil mai modern al lui I.L. Caragiale (începutul comediei *O noapte furtunoasă*).

„Era o dată o babă, care avea trei feciori nalți ca niște brazi și tari de virtute, dar slabi de minte.

O răzeșie destul de mare, casa bătrînească cu toată pojijia ei, o vie cu livadă frumoasă, vite și multe păseri alcătuiau gospodăria babei. Pe lîngă acestea mai avea strînse și părăluțe albe pentru zile negre, căci lega paraua cu zece noduri și tremura după ban.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a nu răzleți feciorii de pe lîngă sine, mai dură încă două case alături, una la dreapta și alta de-a stînga celei bătrînești. Dar tot atunci luă hotărîre nestrămutată a ține feciorii și viitoarele nurori pe lîngă sine — în casa bătrînească — și a nu orîndui nimic pentru împărțeală pănă aproape de moartea sa. Așa făcu: și-i rîdea inima babei de bucurie cînd gîndea numai cît de fericită are să fie, ajutată de feciori și mîngăiată de viitoarele nurori. Ba de multe ori zicea în sine: «Voiu privighea nurorile, le-oiu pune la lucru, le-oiu struni și le-oiu lăsa nici pas a ieși din casă, în lipsa feciorilor mei. Soacră-mea — fie-i țărna ușoară! — așa a făcut cu mine. Și barbatu-meu — Dumnezeu să mi-l ierte! — nu s-a putut plînge că l-am înșelat sau i-am risipit casa ...; deși cîteodată erau bănuiele ... și mă probozea ... dar acum s-au trecut toate! »

Tustrei feciorii babei umblau în cărăușie și cîștigau mulți bani. Celui mai mare îi veni vremea de însurat, și baba, simțind asta, umbla val-vîrtej să-i găsească mireasă; și în cinci-șase sate, abiè-abiè putu nimeri una după placul ei: nu prea tînără, naltă și uscățivă, însă robace și supusă. Feciorul nu ieși din hotărîrea maică-sa, nunta se făcu și baba își luă cămeșa de soacră, ba încă netăiată la gură, care însemnează că soacra nu trebuie să fie cu gura mare și să tot cîrtească de toate cele." *(Soacra cu trei nurori.)*

În prima frază a lui Creangă, bazată — din cauza verbului de existență, pe schema P—S sau, mai precis, pe schema P — C — S („*Era* o dată | *o babă*...") —, ne surprinde înainte de toate caracterul foarte nuanțat al propoziției subordonate. Schema inițială e limpede: S — P — Od („care | avea trei feciori..."); la obiectul direct *trei feciori* se adaugă însă o interesantă acumulare de epitete, la început paralele și la sfîrșit antitetice.

trei feciori < *nalți* ca niște brazi [80] ; și *tari* de virtute,[81] > dar *slabi* de minte.

Efectul acestor epitete, cînd paralele (*nalți — tari*), cînd antitetice (*tari — slabi*), sugerează cititorului ideea că acțiunea propriu-zisă va avea doi poli: pe de o parte, atitudinea babei, pe de alta, aventurile celor trei feciori.

În următoarea frază, în locul opoziției P — C — S — S — P — Od, prevalează ordinea liniară[82] S — P — Od, dar subiectul e foarte dezvoltat: enumerația — [a] *„o răzeșie destul de mare"*, [b] *„casa bătrînească..."*, [c] *„o vie..."*, [d] *„vite"* și [e] *„multe păseri"* — evocă în mod impresionant bazele materiale ale egoismului bătrînei văduve. Propoziția următoare are din nou un alt aspect: după o scurtă recapitulare (C: *„Pe lîngă acestea"*), grupul predicativ — *mai avea strînse* — ocupă un loc central, iar următoarele segmente (Od, C) sînt legate între ele de două epitete antitetice:

„mai avea strînse | și părăluțe *albe*[83] | pentru zile *negre*..."

Zgîrcenia babei e zugrăvită de două propoziții cauzale (P—Od—C); (P — C), introduse de conjuncția *căci*, care se referă la amîndouă:

căci { lega paraua cu zece noduri
și tremura după ban.

Restul fragmentului e dominat de prezența babei în toate propozițiile. După o construcție cu infinitiv (*„Pentru a nu* răzleți...", al cărei caracter popular e îndoielnic[84], revine construcția P—Od, dar acum obiectul direct ia o amploare aproape simbolică:

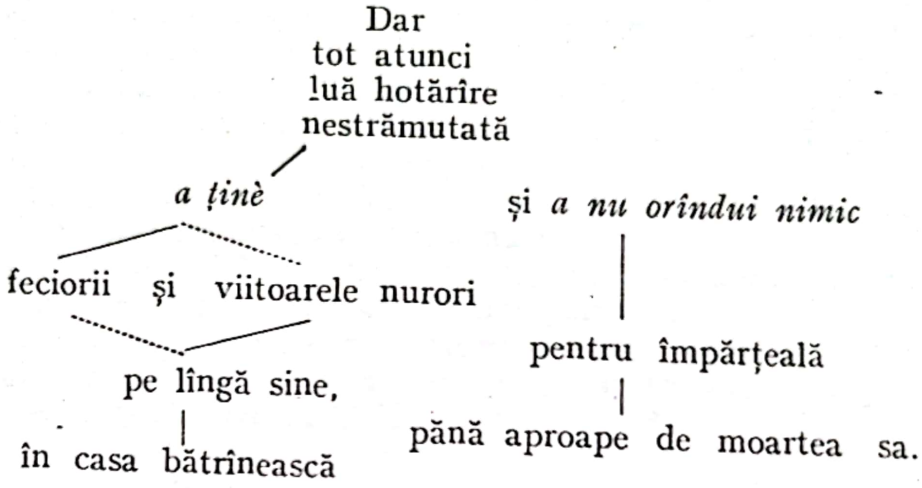
[baba]
|
dură
|
una la dreapta { două case alături / și / celei bătrînești } alta de-a stînga

Egoismul și chiar egocentrismul babei se traduc deci prin unele forme sintactice, care depind, în mod curios, de un subiect subînțeles și de un predicat verbal, concis și categoric, care retrimite la un singur moment din trecut.

Fraza ce urmează e o formulare aproape teoretică a acelorași principii. Din nou propozițiile subordonate sînt mai lungi și mai încărcate de amănunte decît predicatul verbal, deși în acest caz,

Scanned with OKEN Scanner

în loc de *hotărî* se întrebuințează expresia *luă hotărîre* (Pv — Od), ceea ce permite autorului să adauge și un „epitet de insistență" *(nestrămutată)*:



Și în acest caz caracterul popular al folosirii infinitivului e îndoielnic [85]; în același timp, ne pare evident că opoziția dintre infinitivul pozitiv *a ținè* și cel negativ *a nu orîndui* — creează un impresionant efect de contrast. Totodată putem observa și altceva: într-o frază bine construită, chiar și infinitivul impersonal poate funcționa, din cauza „iradierii" verbului principal, ca o formă verbală personală.

Scena se schimbă: o mică propoziție laconică — *„Așa făcu"* (C—P) — arată deja rezultatele acestor decizii. De aici se schimbă însă și acordul timpurilor : din mediul evocat de cîteva forme de imperfect se ridică o serie de forme de viitor pentru a da naștere unui monolog interior. Apare o schemă sintactică pînă acum aproape nefolosită în propozițiile enunțiative ale acestui fragment:

Conj — Oind — P	S	C
și-i *rîdea*	inima babei	*de bucurie*

Evident și topica S — P — C ar fi fost posibilă: formula propusă de Creangă are însă avantajul de a pune mai bine în relief marile speranțe cu care baba, figura centrală a povestirii, aștepta viitoarea sa fericire:

... *gîndea* | cît de fericită | *are să fie* / *ajutată de feciori*
și *mîngăiată* de viitoarele nurori

Pasivul își arată din nou avantajele sintactice: în centrul povestirii rămîne aceeași persoană, iar cele două complemente de agent evocă pe creatoarele viitoarei fericiri egocentrice. Toate acestea servesc însă de preludiu monologului propriu-zis („Ba de multe ori *zicea* în sine"):

[a] „*Voiu privighea* nurorile,

[b] *le-oiu pune* la lucru,

[c] *le-oiu struni*

[d] și *le-oiu lăsa* nici pas a ieși din casă..."

Deodată însă privirea bătrînei se îndreaptă spre trecut unde caută un fel de justificare a tiraniei ce pregătește pentru cele trei neveste. Frazele acestea sînt caracterizate de schema S — C — P — C și de unele formule intercalate care retrimit la un fel de ipocrizie; dealtfel și în acest pasaj predomină paralelismul:

[a] „Soacră-mea | — *fie*-i țărna ușoară! — | așa | a făcut | cu mine;

[b] Și barbatu-meu | — Dumnezeu să mi-l ierte! — | nu s-a putut plînge < că l-am înșelat / sau că i-am risipit casa."

Monologul se sfîrșește cu unele mărturisiri neașteptate: după o mică propoziție concesivă — dubitativă (Conj — C — P — S) urmează un predicat verbal precedat de un obiect direct pronominal (Od — P), iar la sfîrșit o recapitulare melancolică formulată în așa fel încît subiectul să fie la sfîrșitul acestei meditații devenite atît de fragmentare:

„... deși cîteodată *erau bănuiele*... | și mă *probozea*... | dar acum *s-au trecut toate*".

În comparație cu aceste fraze bine rotunjite, dialogul lui Caragiale, cu scurtele sale replici mereu întrerupte, prevestește portretul unui om modern. Avem de a face tot cu un egoist, dar ce deosebire între egoismul solid și, pînă la un anumit punct, aproape de nestrămutat al babei lui Creangă și exagerările „familistului" Jupîn Dumitrache! Bătrîna mai rîvnește la un fel de matriarhat, ceea ce îi sugerează unele formule de o aparență aproape solemnă (în ciuda conținutului meschin al acestora). Dumitrache, deși plin de „ambiț", își pierde capul chiar la începutul piesei și nu mai reușește să se exprime măcar cu oarecare demnitate. Iată fragmentul destinat să ilustreze demonstrația:

Scanned with OKEN Scanner

„JUPÎN DUMITRACHE *(urmînd o vorbă începută)*. Iaca, niște papugii... niște scîrța-scîrța [86] pe hîrtie! 'l știm noi! Mănîncă pe datorie, bea pe veresie, trag lumea pe sfoară cu pișicherlicuri... și seara... se gătesc frumos și umblă după nevestele oamenilor să le facă cu ochiul. N-aĭ să mai ieși cu o femeie pe uliță, că se ia bagabonții laie după dumneata. Un ăla... un prăpădit de amploiat, n-are chioară în pungă, și se ține după nevestele negustorilor, să le spargă casele, domnule!

IPINGESCU: Nu se ia după toate, jupîn Dumitrache; după cum e și femeia: dacă trage la ei cu coada ochiului și face fasoane, vezi bine! bagabonții atît așteaptă.

J. D.: Ba să am pardon! Știu eu ce vrei dumneata să zici... Dar nevastă-mea nu-i d-alea [,] domnule.

I.: Vai de mine! jupîn Dumitrache, adică, gîndești că am vrut pentru ca să-ți fac un atac? Îmi pare rău!

J. D.: Nu, nene Nae; dar vreau să zic adică că nevasta mea nu-i d-alea cum ziseși, și iaca după mine de ce s-a luat?

I.: S-a luat bagabonții și după dumneata?

J. D.: S-a luat și se ia...

I.: Și cum ești dumneata!

J. D.: Eu am ambiț, domnule, cînd e vorba la o adică de onoarea de familist...

I.: Rezon!

J. D.: Apoi să știu de bine că intru în cremenal! Să mai văz eu numai că se ține bagabontul după mine și lasă-l...

I.: Care bagabont?

J.D.: Ei!... un bagabont! de unde-l cunosc eu?

I.: Apoi, dacă nu-l cunoști, de unde știi că-i bagabont?

J. D.: Asta-i! Una vorbim și bașca ne-nțelegem. Dar de! ai dreptul [87]: nu știi ce mi s-a întîmplat. Nu știi cum mă fierbe el pe mine de două săptămîni de zile... Nu că mi-e frică de ceva, adică de nevastă-mea... să nu...

I.: Aidade! Coana Veta! Mie-mi spui? n-o știu eu?..."

Ce caracterizează stilul atît de emoțional al lui Dumitrache? Un temperament meschin dar violent care ni se relevă printr-un vocabular foarte realist și prin abundența exclamațiilor. „Iaca niște *papugii* ... niște *scîrța-scîrța* pe hîrtie ..." — auzim la începutul primului pasaj care pare „a urma o vorbă începută". După primele propoziții nominale, ascultătorul e surprins de unele inconsecvențe voite: Dumitrache, pentru a-și exagera importanța, se servește de un fel de „pluralis maiestatis" [88] — *'l știm noi!* —

dar totodată, după unele forme de plural („*niște* papugii"), apare pronumele *'l* (adică *îl* [89]) care în mod normal se referă la o singură persoană. După această formă de singular individul care umblă după soția lui Dumitrache e așezat în mediul social căruia îi aparține; de la singular caracterizarea trece din nou la plural. Mai e de observat lipsa unui subiect determinant:

[a] „*Mînîncă* pe datorie,
[b[*bea* pe veresie,
[c] *trag* lumea pe sfoară...

și seara
- [a] se gătesc frumos
- [b] și umblă după nevestele oamenilor."

Urmează două noi exclamații, inspirate și de contrastul indicat în propoziția precedentă.

[a] „N-ai să mai ieși cu o femeie pe uliță, că *se ia bagabonții laie* după dumneata ..."

[b] "Un ăla ... un prăpădit de amploiat

n-are chioară în pungă — și se ține după nevestele negustorilor
- să le spargă casele,
- domnule!

Ipingescu, conform rolului său de „raisonneur", se exprimă mai lapidar și pe un ton mai calm. Replica sa începînd cu „Nu se ia după toate" e un excelent exemplu al trecerii de la un stil la altul. Totuși, observațiile lui Ipingescu se mișcă între mai multe tipuri sintactice:

„după cum *e femeia*	conj. — P — S
[a] dacă *trage* | la ei | cu coada ochiului	conj — P — C — C[90]
[b] și *face* fasoane	conj — P — C
[exclamație intercalată] vezi bine!	conj. — P — C
[concluzia] *bagabonții* atît *așteaptă*".	conj. — S — C — P

Se simte perfect vioiciunea dialogului: personajele se exprimă în propoziții relativ scurte, dar se folosesc de multe predicate

verbale. Acestea formează în general centrul propoziției, dar cîteodată, pentru a nuanța conținutul propoziției, pot să stea și la sfîrșitul ei.

„Ba să *am pardon!*" — exclamă Dumitrache. Indignarea sa, care se exprimă și prin unele inversiuni („*Știu eu* ce *vrei* dumneata să zici"), culminează în declarația care va reveni de mai multe ori: „*Nevastă-mea nu-i* d-alea, domnule!" E interesant uzul colocvial al construcției „nu-i d-alea"; ceva mai sus e atestat și *un ăla* cu o valoare peiorativă. Ipingescu protestează fără multă convingere: formulele *Vai de mine!* și *Îmi pare rău!* se întregesc reciproc; între aceste exclamații e intercalată o frază care se distinge printr-o construcție oarecum greoaie: „ ... adică, gîndești că am vrut *pentru ca* să-ți fac un atac?"[91].

Restul dialogului poate fi caracterizat mai sumar. Propoziția „Nu, nene Nae" se distinge printr-o aliterație cu totul neașteptată [92]; imediat după aceea Dumitrache repetă din nou propoziția „*Nevasta mea nu-i* d-alea ...", dar acum, în loc de *nevastă-mea* întrebuințează forma literară *nevasta mea*, poate pentru a da declarației sale o nuanță și mai patetică. Totuși încercările de acest fel sînt menite la eșec: următoarele replici își datoresc efectul comic, afară de situația însăși, faptului că în ele se repetă dezacordul „*s-a luat*[= s-au luat] bagabonții și după dumneata?" După aceste elemente cu caracter mai mult morfologic decît sintactic urmează una din declarațiile cele mai hazlii ale bietului Dumitrache: „*Eu am ambiț*[!], domnule, cînd *e vorba la o adică* [!] de onoarea mea de familist ..."

Față de vorbărețul său prieten, Ipingescu se mulțumște, drept răspuns, cu propoziția neanalizabilă: „*Rezon!*" Această exclamație nu poate veni direct din expresia franceză *vous avez raison!*; trebuie să ne gîndim mai mult la franceza colocvială din România de altădată; în această ambianță evoluția *vous avez raisɔn!* > *raisɔn!* ne pare mai probabilă.

La sfîrșitul pasajului ales Dumitrache își expune încă o dată îndoielile. Și acum inversiunile sînt frecvente, de ex. după o formă de conjunctiv: „*Să* mai *văz eu* numai că se ține [= se ține] bagabontul după mine..." Ipingescu caută să vorbească și acum pe un ton mai moderat, dar Dumitrache îl întrerupe brusc: „*Asta-i!* Una vorbim și *bașca*[93] ne-nțelegem..." Urmează cîteva propoziții destul de confuze, dintre care merită să citățm următoarea: „Nu că *mi-e frică* de ceva, adică de nevastă-mea ..." Ipingescu nu face

nici o reflecție asupra acestui „lapsus" penibil; pentru a consola pe Dumitrache, încearcă să imite stilul său emoțional: „*Aidade!*[94] Coana Veta! Mie-mi spui? n-o *știu eu*?"

Se înțelege de la sine că numai stilul emoțional poate admite atîtea inversiuni; la alți prozatori din secolul trecut ele sînt incomparabil mai rare. Formulele S — P și P — S sînt însă ușor intervertibile și în limba poetică; chiar și în textul *Luceafărului* construcția P — S revine des pentru a pune în relief plasticitatea unui predicat verbal: „*Trecu* o zi, *trecură* trei ..."; „*Porni* luceafărul. *Creșteau*/În cer a lui aripe ..."; „*Răsare* luna liniștit/Și tremurînd din ape" etc. Tot atît de expresivă poate fi construcția S — C — P care permite poetului să-și așeze verbul la sfîrșitul versului, unde și rima accentuează sonoritatea pur lexicală:

Și *dor* de-al valurilor Domn — S — C
De inim-o *apucă*. — C — Od — P
.....
Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă *petrece*, — S — Od — P
Ci *eu* în lumea mea *mă simt* — S — C — P
Nemuritor și rece.

Ar fi interesant să facem asemenea sondaje și în stilurile literare ale secolului nostru. Deocamdată ne vom mulțumi cu analiza unui singur text, al lui Perpessicius, pentru a dovedi că în limba criticii literare contemporane, care are atîtea afinități și cu proza artistică propriu-zisă, predomină principiul liniarității, adică schema S — P, în ciuda tuturor meandrelor construcțiilor sintactice moderne. Iată deci începutul articolului *O glorie a literaturii românești contemporane: Mihail Sadoveanu:*

„*Mihail Sadoveanu*, autorul cel mai fecund pe care *l-a cunoscut literatura noastră*, dintru începuturile ei și pînă astăzi, *este* în același timp și, mai cu seamă, *prozatorul ei cel mai reprezentativ*, care nu numai *a îmbrățișat* cea mai întinsă arie a geografiei și istoriei patriei noastre, dar acela *care a mlădiat* și *înălțat* expresia artistică a limbii românești la o altitudine și o stabilitate rar întîlnite înainte de dînsul. Desigur, *o literatură care a cunoscut*, încă din secolul al XVII-lea, marea artă narativă și memorialistică a cronicarilor, acei martori activi ai istoriei naționale, părtașii și uneori principalii ei actori, *o literatură care* la mai puțin de un secol după aceea *avea să încerce* experiența marelui roman alegoric *(Istoria ieroglifică)* a lui Dimitrie Cantemir, *o literatură care*, în secolul al XIX-lea, *a înregistrat* proza de rari rafinamente uma-

niste a lui Odobescu, iar în cel de al XX-lea, romanul realist și solid articulat al lui Liviu Rebreanu (și *lista numelor nu face* decît *să spicuiască*) — *o astfel de literatură arată* cu prisosință *cît de frecventate erau drumurile prozei* și *expresiei literare românești* în momentul cînd *autorul nostru debutează* în pragul acestui veac și *scoate* și mai pregnant *în lumină* aportul considerabil și originalitatea prozatorului Mihail Sadoveanu."

Textul ne oferă o mărturie concludentă: dacă admitem că în acest fragment, de care nici anumite efecte retorice nu sînt străine (ca bunăoară gruparea ternară bazată pe repetiția subiectului „o literatură"), se găsesc doar 12 propoziții; proporția construcțiilor S — P și P — S va fi 10:2. În statistica noastră ne-am mărginit, firește, la elementele principale ale propozițiilor și n-am luat în considerație de ex. tipul S — C — P (v. prima frază, unde, elementul C se prezintă ca o propoziție subordonată, întreruptă și ea de cîteva părți intercalate). Ne pare însă semnificativ că principiul liniarității (S — P) tinde a predomina în proza literară care se află la intersecția dintre proza științifică și cea artistică; în orice caz, același principiu caracterizează azi majoritatea comunicărilor destinate maselor largi ale publicului (discursuri, emisiuni de radio și televiziune etc.).

14. Sintagma atributivă. Avînd în vedere marea varietate a atributelor [95], trebuie să ne mulțumim din nou cu analiza categoriilor semnificative și din punct de vedere stilistic. Chiar și în acest caz avem să trecem în revistă un număr considerabil de posibilități. Vom pleca, firește, de la raportul ce există între determinat și determinant, adică qualifié și qualifiant, după terminologia lui Ch. Bally. O altă teză fundamentală rezultă din faptul că numai cuvintele de caracter nominal pot să aibă un atribut [96]; avem deci de examinat, din punct de vedere stilistic, atributele ce se adaugă la substantive și la adjective.[97]

Drept introducere ne pare necesar să examinăm pe scurt sintaxa expresivă a articolului, deși articolul enclitic nu se mai consideră ca un atribut inclus. În acest domeniu problemele de ordin sintactic se îmbină în mod inevitabil cu cele morfologice și chiar cu cele fonetice.

15. Atributele substantivului. Analiza noastră îmbrățișează 6 categorii deosebite din punct de vedere riguros structural.

15.1. Articolul. Aproape fiecare categorie a articolului românesc oferă și stilisticianului cîteva interesante probleme. Ne vom ocupa înainte de toate de articolul proclitic, adică de cel antepus care este încă un determinant bine separat de determinatul său.

15.1.1. Articolul antepus. În cadrul acestui subcapitol avem de examinat trei feluri de articole.

a) Articolul nehotărît *un, o*, plur. *niște* (sau *unii, unele*) nu prezintă probleme de ordin morfologic. Singularul lipsește adeseori din micile propoziții nominale care se folosesc pentru a descrie mediul înconjurător: „Interior de casă burgheză... Fereastră, ușă de intrare în casă" (H. Lovinescu, *Citadela sfărîmată*). Articolul nehotărît figurează adeseari în unele expresii peiorative: „*Un* ăla... *Un* prăpădit de amploiat" — spune Dumitrache despre un „bagabont"; tot la el găsim exclamația „Iaca *niște* papugii, *niște* scîrța-scîrța pe hîrtie!" *(O noapte furtunoasă)*. Cf. la Eminescu:

> Voi sunteți urmașii Romei? *Niște* răi și *niște* fameni!
> *(Scrisoarea III)*
> Prea v-ați bătut joc de limbă, de străbuni și obicei,
> Ca să nu s-arate-odată ce sunteți — *niște* mișei!
> *(ibid.)* [98]

În ciuda acestor exemple de un incontestabil înțeles peiorativ, *un/o* mai pot servi și în alte scopuri, ca bunăoară la un fel de tipizare; un poet minor, amintit și de Eminescu în *Epigonii*, s-a caracterizat în felul următor:

> De *un* Daniil Scăvinschi cel mititel de statură
> Pe care plăcu naturei a-l lucra-n miniatură.[99]

La Eminescu tendința de generalizare și chiar de idealizare e clară în următoarele versuri din *Junii corupți:*

> Vedeți cum urna crapă, cenușa reînvie,
> Cum murmură trecutul cu glas de bătălie
> Poporului roman:
> Cum umbrele se-mbracă în zale ferecate,
> Și frunțile cărunte le nalță de departe
> Un Cesar, *un* Traian.

b) Sub influența limbii populare [100] articolul adjectival *cel* se adaugă uneori și la substantive:

Dormi, drăguță, dormi în pace,
Că la vară eu ți-oi face
Sub *cel tei* bătut de vînt
Așternutul la pămînt.
(Eminescu, *Ursitoarele*) [101]

Cînd substantivul e precedat de un numeral, întrebuințarea articolului *cei/cele* e obligatoriu: *cei patru elevi, cele patru eleve* etc. cf. și *cel de al doilea război mondial.*

c) Despre articolul genitival *al/a* vom face cîteva observații mai jos, în legătură cu atributul genitival (**I.15.4.3**).

15.1.2. Articolul postpus. În timpul din urmă s-a recunoscut importanța morfologică a articolului *-u* (în loc de *-ul*)[102], dar nu s-a analizat expresivitatea cazurilor cînd și în scris întîlnim un simplu *-u*.

În primul rînd trebuie să semnalăm unele exemple autentic folclorice. O variantă a *Mioriței* începe cu versurile:

Pe *rîtu* cu florile
Florile-m dalbe
Mîndru joacă oile. [103]

Și Creangă a păstrat unele forme de acest fel; în povestea *Soacra cu trei nurori* citim următoarea chiuitură: „Vai, *saracu* omul prost,/Bun odor la cas-a fost.“[104]

La Eminescu am relevat o formă cu *-u* în rimă, în ultima strofă a poemului satiric *Antropomorfism*:

Deci, dară, boieri de cinste, că-mi făcui tot *boierescu*
Mai cu rime, mai cu vorbe, cînd de samă, cînd de clacă;
Am ajuns la *deciu* — mă scarpin — închid cartea mea posacă
Și cu multă plecăciune vi se-nchină
— Minunescu.

La Caragiale e adeseori atestat *domnu*[105], întrebuințat în mod absolut, adică fără un nume de persoană. Nu știm precis dacă sub această formă nu se ascunde cîteodată vocativul *domnu*, întrebuințat curent de personalul din comerț în loc de *domnule*.

Deosebit de interesantă e pătrunderea formei fără *-l* în limba poetică. La Adrian Maniu, în unele cazuri, formele articulate cu *-u* au, din cauza contextului, un colorit popular: „fetele au lăsat,/albe, cămășile-n trestii, și, aurii, întîrzie/lovind cu *picioru valu*, beteală vie“ *(Scăldătoarea)*; „Mirată, una își privește *nufăru*

sînului crud" (*ibid.*)[106]. Evident că formele cu *-u* produc în vers un efect mai armonios, micșorînd numărul grupurilor de consoane mai mult sau mai puțin greoi. Dacă articolul *-l* e corect ortografiat, pronunțarea lui e totdeauna posibilă, îndeosebi într-o dicțiune mai îngrijită.

Afară de textele folclorice propriu-zise puțin documentat e uzul în scris al variantei *lu* în loc de *lui*; gramaticii o consideră ca o „formă nerecomandabilă".[107] Totuși, într-o ediție recentă (Al. I. Amzulescu), o variantă a baladei *Toma Alimoș* e publicată sub titlul de *Toma lu Moș*.

Afară de aceste probleme mai mult morfologice decît sintactice, uneori și lipsa articolului hotărît poate avea o anumită expresivitate. O dată, în legătură cu sonetul eminescian *Afară-i toamnă*, E. Petrovici a observat: „E curios: de ce nu *toamna*?" La Bacovia forma nearticulată *toamnă* pare mai bine motivată din cauza unei grupări ternare: „E *toamnă*, e foșnet, e somn..." (*Nervi de toamnă*). Deosebit de expresivă e forma nearticulată în cunoscutul vers eminescian: „*Vreme* trece, *vreme* vine" (*Glossă*). În acest caz „marea trecere" nu poate fi evocată în mod sugestiv decît de un substantiv nearticulat și chiar repetat sub formă de anaforă (25.2.1.).

15.2. Atributul pronominal. Categoria cea mai apropiată de aceea a articolelor e, firește, atributul pronominal. Trebuie să ne ocupăm atît de pronumele posesiv, cît și de cele demonstrative, relative și nehotărîte.

15.2.1. Pronumele posesiv. În aceste sintagme atributive substantivul are în general un articol hotărît, totuși de ex. numele de rudenie se întrebuințează ori f ă r ă articol (forma mai veche) ori c u articol (forma mai nouă). Uzul tradițional e aproape obligatoriu; la Creangă (*bărbatu-meu, noră-mea* etc.) sau, în zilele noastre, în romanele lui Z. Stancu (cf. *văru-meu, unchiu-meu* în *Desculț*). Figurile lui Caragiale trec cîteodată de la forma tradițională la cea nouă, conform uzului literar: în piesa *O noapte furtunoasă*, Dumitrache spune mai întîi „*Nevastă*-mea nu-i d-alea", dar în următoarea sa replică își reia afirmația cu mai multă emfază, recurgînd la forma literară: „*Nevasta* mea nu-i d-alea (v. mai sus, p. 86).

O altă problemă e alternanța formelor *tău / te, său / su*: cea de a doua serie are totdeauna un caracter popular: „Nu i-a dat

tat-su pogoane..." (Stancu, *Desculț*). La Eminescu, într-un text de inspirație folclorică *(Miron și frumoasa fără corp)* se întîlnește *tat-so* și în limba poetică:

Unii află cum că nasu [108]
E cam strîmb ca și la *tat-so*,
Și că-și samănă cu soiul.
Dar pe cînd cu toții au ras-o
Se-mprăștie tărăboiul.

Rămîne de văzut în ce măsură se găsesc în asemenea texte și formele *stăpînă-su*, *stăpînă-sa*, semnalate în timpul din urmă de Al. Graur[109].

Despre interferența pronumelui posesiv cu un obiect indirect, mai precis cu dativul unui pronume personal sau reflexiv *(din parte-mi* în loc de *din partea mea* etc.) v. I, 18.5.

În limba literară mai veche și îndeosebi în limbajul poetic e posibilă și inversiunea pronumelui posesiv adjectival; în acest caz, determinatul — adică substantivul — rămîne nearticuat, deoarece pronumele posesiv e precedat de articolul posesiv *al / a* (la plural: *ai / ale*):

O, rămîi, rămîi la mine,
Te iubesc atît de mult!
Ale tale doruri toate
Numai eu știu să le-ascult.
(Eminescu, *O, rămîi*)

Strofa citată e deosebit de interesantă, deoarece în v. 3, tot din cauza inversiunii, adjectivul *toate*, întrebuințat în general înaintea substantivului, e postpus; întreaga construcție poate fi transcrisă în modul următor:

Artp — Prp — Su — Adj

În această formulă substantivul *doruri* e indicat de sigla Su, pentru a-l diferenția de S, adică de sigla obișnuită a subiectului.

15.2.2. Pronumele demonstrativ. Cele patru serii de pronume demonstrative — *acest* și *ăst*, *acel* și *ăl* — nu stau deloc la același nivel stilistic. Am merge prea departe, dacă am vrea să stabilim codul precis al întrebuințării lor; în orice caz, nu numai cele patru tipuri, ci chiar și formele gramaticale ale fiecărei categorii prezintă anumite nuanțe stilistice.

Pentru a avea o idee de uzul din a doua jumătate a secolului trecut, să răsfoim înainte de toate dicționarul limbii eminesciene. În ce privește formele s c u r t e, ele — și îndeosebi categoria *ăst — astă* — sînt curente în anumite expresii ca *astă noapte, (de) astă dată* etc. Mai curioasă e situația formei masculine *ăst* care apare rar în limba poetică: „Din orice clipă trecătoare / *Ăst* adevăr îl înțeleg" *(Cu mîne zilele-ți adaogi...)*. Într-un alt caz, *ăst* e atestat în stilul satiric, al cărui efect se bazează tocmai pe repetiția pronumelui: „Spuma *asta*-nveninată, *astă* plebe, *ăst* gunoi..." *(Scrisoarea III)*.

Față de întrebuințarea relativ limitată a pronumelui *ăst, acest* arată o mai largă răspîndire; totuși rămîne de văzut dacă proporția e relativ aceeași și la prozatori, mai ales în stilul direct al personajelor. La Creangă avem de semnalat bunăoară următorul exemplu: „Ia să mai odihnesc oleacă *aste* bătrînețe (citat de D.). La autorii mai moderni sînt frecvente mai ales formele postpuse: *cărarea asta* (Coșbuc), *ochii ăștia* (St. O. Iosif); *Ion ăsta* (Agărbiceanu); „Tare-mi este neamul *ăsta* drag" (Beniuc, v. D.) Există deci cazuri cînd folosirea pronumelui *acest* l-ar face prea greoi.[110]

Putem face constatări asemănătoare și despre raportul dintre *ăl* și *acel* în limba literară. Pentru forma feminină *a* — singura care îl reprezintă pe *ăl* la Eminescu — am relevat exemplul următor: „Plăcută-i *a* ghirlandă — sublimă însă este / Cununa cea de laur" *(La Heliade)*. *Acel (aceea)* etc. sînt incomparabil mai frecvente, deși *acea* e citat mai ales din proza lui Eminescu. În secolul al XX-lea *ăl*, cu funcțiune atributivă, aproape nici nu e atestat de dicționare; doar *ăla, aia* ca pronume autonom și chiar substantivat. Mai e de remarcat că din cauza uzului limitat al categoriei *ăl, acel(a)* a rămas un element indispensabil și în domeniul atributelor.

15.2.3. Pronumele relativ. Funcțiunea atributivă propriu-zisă a acestui pronume apare rareori: în mărturisirile autobiografice ale lui Brătescu-Voinești citim următoarea frază: „În afară de cariera lui de militar, în *care* calitate [Ion Voinescu I] a tipărit cursul lui de tactică și strategie, predat la școala militară, el a tradus și tipărit lucrări literare.

Pe lîngă această construcție cam livrescă mai e de remarcat o curioasă tendință privind gen. — dat. *cărui(a), cărei(a)*. Odinioară această formă putea fi pusă oricînd după un determinat

ca atribut genitival; cf. la Eminescu: „O mantă neagră îl acoperea, prin creții *căreia* transpăreau delicatele și corectele lui forme" *(Sărmanul Dionis)*. În limba modernă se mai admite : „Iată omul în casa căruia am crescut" (Gr. I, 164), deoarece *în casa* e aproape o locuțiune adverbială avînd valoarea de *chez* în franțuzește ; cf. și expresiile ca : acordul în baza căruia ... În alte cazuri se recomandă însă: „vecinul al *cărui* băiat"; „vecinul ale *cărui* fete" etc.[111]

15.2.4. Pronumele nehotărît. Între numeroasele pronume care formează această categorie există importante deosebiri stilistice: Iată unele observații sumare:

Ceva, întrebuințat în expresii ca *ceva parale* (Creangă), are un caracter popular și familiar.

Fiecare are dubletul *fiece*, care pare a fi exclus din limba poetică; în orice caz, Eminescu s-a folosit de forma *fiece* doar în proză: „În *fiece* noapte se repeta acest vis" *(Sărmanul Dionis)*.

Oricare are dubletul *orișicare*, care e atestat o singură dată de DEm: „Și cît de viu s-aprinde el / În *orișicare* sară" *(Luceafărul)*. Nici DLR. nu mai citează pentru uzul adjectival decît un exemplu în proză. „Cam surprins, poetul se uită ca la *orișicare* necunoscut și ridică din umeri."

Orice are dubletul *orișice*, atestat de două ori la Eminescu (DEm.) : pe de o parte, în expresia *a-i face* (cuiva) *din orișicare durere o podoabă* (cf. lat. *de necessitate faciens virtutem*), pe de alta, o singură dată într-un text poetic: „Mi-a părè acum că natura / Toată mintea ei și-a pus, / Decît *orișice* păpușă / Să te facă mai presus" *(Povestea codrului)*. Din exemplele citate de DLR. să adăugăm următorul: „Întunericul te-adună mai mult decît *orișice* carte și *orișice* lumină" (Teodoreanu, *La Medeleni*).

Unele pronume nehotărîte au un caracter atît de popular încît nu se găsesc deloc în limba poetică și nici în proza literară, mai puțin atinsă de influența populară: *Alde* (mai rar *aldi*) cu înțelesul de „ai lui, cei din familia lui" apare de ex. la Z. Stancu: „Mai sosesc de la Cîrloman, la nuntă, verii mamei, *alde* Ciurea" *(Desculț)*.

15.3. Atributul adjectival. Atributul cel mai tipic și cel mai expresiv al substantivului e fără îndoială cel adjectival; și pronumele examinate mai sus erau niște adjective pronominale. În acest paragraf ne vom ocupa mai ales de unele aspecte struc-

Scanned with OKEN Scanner

turale ale acestei sintagme; dat fiind că în românește antepunerea obligatorie a unor adjective e un fenomen rar (cf. *biet*: „Bogdaproste lui *bietu*[112] taica...“ Caragiale, *Păcat...*), marea majoritate a atributelor adjectivale se pun după substantivul determinat. Această simplă postpunere devine un stilem sugestiv, dacă intervin anumite procedee stilistice ca paralelismul și antiteza. Despre zgîrcenia unei soacre devenită aproape legendară Creangă scrie: „... mai avea strînse și părăluțe *albe* [= de argint] pentru zile *negre*“ *(Soacra cu trei nurori)*. Din sintagma Su — Adj se pot naște alte combinații prin adăugarea mai multor epitete; la tînărul Eminescu găsim adeseori astfel de pasaje: „De-aș avea și eu *o floare / Mîndră, dulce, răpitoare...*“ *(De-aș avea...)*.

În unele cazuri efectul stilistic se datorește caracterului neobișnuit a două epitete, separate eventual de conjuncția *și*. Această posibilitate e bine ilustrată de două celebre versuri din *Epigonii*. „El [Alecsandri] revcacă-n dulci icoane a istoriei minune / Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul *sombru* și regal.“ Putem afirma cu siguranță că mai devreme nimeni n-a asociat la evocarea simbolică a unui *zimbru* aceste două epitete și cu atît mai puțin întreaga apoziție (**I, 15.9**) la figura lui Ștefan cel Mare; astfel de asocieri de idei aproape unice în felul lor dau o strălucită dovadă a creativității geniului eminescian și în domeniul epitetelor.[113]

În secolul trecut mai exista posibilitatea de a folosi ca epitete unele participii prezente; în ciuda caracterului învechit al construcției, ne impresionează și azi versul „Un leu pustiei rage *turbarea* lui *fugindă*“ (Eminescu, *Amorul unei marmure)*. Imaginea e extrem de complexă, deoarece ea evocă nu numai glasul unui leu mînios, ci și fuga fiarei prin pustie; evident că, în condiții semantice favorabile, și epitetul postpus poate să aibă o deosebită valoare expresivă.

În anumite cazuri epitetul postpus poate fi evidențiat nu numai de valoarea lui semantică, ci și de alte complemente care se referă la epitetul în chestiune: „Stă lopătarul cacheș *tăiat* într-o tulpină/ Străveche cum e lotca *grea pironită* în loc“ (Pillat, *Vrăjitorul de șerpi)*.

Pe cînd sintagma Su-Adj e perfect motivată de structura însăși a limbii, inversiunea, adică construcția Adj — Su pare a fi, cel puțin în acest caz, un procedeu creat de uzul beletristic și îndeosebi de cel poetic. Chiar și pentru un epitet eminamente emoțional ca *minunat* sînt puține exemple vechi de antepunere (doar la Caragiale apare expresia: „*minunatul nostru poet* Anton Pann“, citat

Scanned with OKEN Scanner

de DLR.)[114]. Totuşi, adjective ca *bun, sărman, sărac* etc. admiteau mai de mult antepunerea, ceea ce a permis scriitorilor de a creea, prin inversiunea atributului adjectival, un clişeu expresiv. În elegia *Amorul unei marmure* Eminescu scrie de *„gemîndul* uragan", iar Alecsandri operase mai devreme şi cu adevărate cascade de epitete antepuse: „O, *blîndă*, mult *duioasă* şi *tainică* lumină!" *(Steluţa)*. Unii poeţi moderni ca Ion Barbu au combinat şi aliteraţia cu epitetele antepuse[115]: „Vom merge spre *fierbintea, fantastica* viaţă" *(Panteism)*. În zilele noastre epitetul antepus e un procedeu aproape obligatoriu şi în critica literară, afară de epitetele emoţionale, chiar şi epitetele cele mai abstracte pot fi antepuse: *„Adevărata intelectualizare* a emoţiei nu consistă în substituirea elementului emoţional prin elementul raţional" (E. Lovinescu despre Blaga, în *Critice*, VII); „Voi face deci... un *succint* curs de anatomie sufletească" (O. Goga, *Fragmente autobiografice)*; „[Mioriţa], această baladă a *panteistei* împăcări cu moartea" (Blaga, *Balade în traducere)*; „În ciuda *multiplelor* şi *variatelor* studii şi articole..." (Perpessicius despre T. Vianu, în *Alte menţiuni de istoriografie literară*, 1960); „Pînă să ajungă la *programatica* «ora fîntînilor»..." (A. Martin, despre Ion Vinea, în *Poeţi contemporani)*. Epitetul poate să aibă, firește, şi o conotaţie emoţională: „O şcoală de arte frumoase se va înfiinţa în curînd la Cluj. Ar fi una din puţinele isprăvi de o *incontestabilă* utilitate"[116] (Blaga, *O şcoală de arte frumoase*). În realitate, adevărata funcţie a adjectivului antepus e relevarea unei emoţii din partea vorbitorului sau a scriitorului; de aceea găsim atîtea epitete antepuse în poezia modernă, de la Eminescu pînă în zilele noastre:

Oceanicele corpuri, ca statuie de ninsoare,
Strălucesc în părul negru, ce şi-l uscă ele-n soare
Pe-a lor perini nisipoase lenevite lănguros.[117]
(Eminescu, *Memento mori*).

Ieri a suflat întîiul vînt de toamnă,
Ş-a doborît *pălitele foi* ...
(Macedonski, *Întîiul vînt de toamnă*)

Eu singur stau de faţă la *muta*-i agonie...
(D. Anghel, *Moartea narcisului*)

15.4. Atributul substantival. Avem de examinat mai multe categorii, fără sau cu prepoziţie.

B.C.U. „M. Eminescu" IAȘI

15.4.1. Atributul substantival fără prepoziție. Afară de unele formule de politeță *(domnul profesor* etc.) și de stil administrativ ori gazetăresc *(cazul Dreyfus, o recoltă record* etc.), trebuie semnalată posibilitatea de a adjectiva anumite substantive: „Să mai privesc o dată cîmpia-nfloritoare. / Ce zilele-mi *copile* și albe le-a văzut" (Eminescu, *Din străinătate)*. Cu sensul de „lipsit de experiență, naiv" (DEm.) acest uz adjectival — poate de origine germană ori franceză[118] — e atestat și în proza lui Eminescu, mai precis în stilul epistolar al unui personaj:

„Este o nespusă gentileță în modul cum o femeie ce iubește și care e totodată i n o c e n t ă, t i m i d ă, trebuie să se apropie de un bărbat sau ursuz, cine știe prin ce, sau și mai pudic și mai *copil* decît ea". *(Cezara.)*

Uneori, în stilul poetic se găsesc exemple și mai evidente ale folosirii atributului substantival, fără nici o nuanță de trecere de la categoria adjectivului la aceea a substantivelor:

De-aceea și privind te-admir;
Mi-ești scump ca nimeni altul,
Tu *brad-erou*, tu *brad-martir*, tu marele și naltul.
(G. Murnu, *Poem eroic*)

15.4.2. Atributul substantival introdus de o prepoziție. Mult mai importante sînt expresiile în care atributul substantival ca determinant e legat de determinat printr-o prepoziție, în cele mai multe cazuri prin *de*, ca și în alte limbi romanice. E probabil că expresiile de acest fel s-au format din sintagme avînd un predicat verbo-nominal: „Trec sute; iată-i: *de oțel le-e* coiful" (Macedonski, *Hinov)*. Aceeași expresie, într-un sens figurat, revine într-un dialog dramatic:

„[T O M A] E adevărat, tovarășe inginer, că aveți niște *mușchi de oțel*?

[P R E D A] Chiar *de oțel* n-or fi ei, dar nu mă lasă la nevoie."
(Camil Petrescu, *Jocul ielelor)*

Precum se vede, e perfectă interferența dintre atributul substantival și predicatul verbo-nominal corespunzător.

Stilul poetic — ca și limba vorbită de toate zilele — iese mereu din făgașele obișnuitelor și banalelor construcții de acest tip; fiecare poet romantic căuta să-și creeze întorsături cu totul inedite:

Scanned with OKEN Scanner

Trecut-au *ani de lacrimi*, și mulți vor trece încă,
Din *anul de urgie* în care te-am perdut.
(Alecsandri, *Steluța*)

Poeții contemporani caută să obțină efecte combinînd un epitet adjectival cu unul substantival. Atributul *de nea* devine aproape un simbol în următorul catren al lui Zaharia Stancu:

Azvîrli în colț ghiozdanul supărată
Că azi ai căpătat o notă rea.
Lepezi rochița ta numerotată
Și-mbraci o iie *proaspătă, de nea.*
(Fuga)

Un atribut substantival introdus de prepoziția *de* nu împiedică o legătură directă între substantivul determinant și propoziția relativă care se referă la el:

Venere, marmură caldă, *ochi de piatră* ce scînteie
(Eminescu, *Venere și Madonă*)

În stilul poetic al tînărului Eminescu era posibilă și inversiunea unui atribut substantival introdus de propoziția *de*:

Roz-alb-auroră, cu bucle de aur
Sclipinde-n rubin,
Revarsă din ochii-i *de lacrimi tezaur*
Pe-al florilor sîn.
(Eminescu, *O călărire în zori*)

Candela ștersei *d-argint icoane*
A lui Apolon, crezului meu,
Mă topesc tainic însă mereu
De-ale patimilor orcane.
(idem, *Amicului F.I.*)

Cîteodată limba poetică poate stabili un fel de paralelism între două segmente cu totul diferite, dar introduse de aceeași prepoziție:

Am văzut fața ta pală *de o bolnavă beție,*
Buza ta învinețită *de-al corupției mușcat.*
(Eminescu, *Venere și Madonă*)

Tot în legătură cu atributul substantival introdus de o prepoziție avem de semnalat acele exemple care corespund expresiilor

franceze bine cunoscute de tipul „*ce fripon* d'enfant". La Caragiale, în nuvela *Kir Ianulea*, găsim un frumos exemplu al acestui procedeu în stil direct: „Să mai știți că cu Ianuloaia n-o să vă meargă cum vă mergea cu *prostul de* Ianulea!" (se înțelege de la sine *prostul* trebuie considerat ca un adjectiv substantivat). Vezi și variantele eminesciene la versul 4 al *Luceafărului*.

15.4.3. Atributul genitival. Funcția genitivală a construcției *Sn* + *de* + *Npr* e foarte restrînsă („o simfonie *de Beethoven*", D., s.v. *de*); putem face aceeași observație și despre uzul genitival al prepoziției *a* („Moștenirea ta și *a* tot: uitarea". Eminescu, *Oricîte stele...*). Afară de aceste cazuri, genitivul e în general identic cu dativul unui substantiv. Uneori doar articolul posesiv — combinat eventual cu un *de* — stabilește o distincție între dativ și genitiv (Și tot tavanul era scris / Cu versuri *d-a lui Dionis*", Coșbuc, D., *ibid.*). Între genitivul prepozițional și cel normal există o deosebire esențială: primul nu tolerează deloc inversiunea, iar al doilea o admite cel puțin în limba poetică, ceea ce schimbă radical raportul dintre determinat și determinant. Să ne referim, în mod excepțional, la un exemplu romantic anterior epocii studiate în lucrarea de față:

> *Ale turnurilor* umbre peste unde stau culcate;
> Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc
> Și-*ale valurilor* mîndre generații spumegate
> Zidul vechi al mănăstirei în cadență îl izbesc.
> (Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*)

Deși în astfel de cazuri articolul posesiv face totdeauna aluzie la determinatul ce va urma, nu încape nici o îndoială că în această frază cuvintele *turnuri* și *valuri* sînt puse în relief de ordinea cuvintelor. Totodată, subiectele *umbre* și *mîndre generații* se unesc mai strîns cu predicatele verbale, puse, în mod destul de neobișnuit, la sfîrșitul versurilor 1, 2 și 4.[119]

Cînd articolul posesiv nu mai are această funcțiune proclitică, se admite mai ușor un simplu *a* arhaic și dialectal: „Cînd privesc zilele de-aur *a scripturelor* române..." (Eminescu, *Epigonii*).[120] E însă curios de observat că Eminescu pare a fi atribuit oarecare expresivitate și articolului posesiv întrebuințat, după DEm., „din necesități prozodice": „Inima-i creștea de dorul / *Al* străinului frumos" (*Făt-Frumos din tei*).[121]

15.4.4. Articolul posesiv ca pronume. Pentru a arăta importanța acestui pronume, îl examinăm aici în strînsă legătură cu atributul genitival.

E evident că în cazul cînd obiectul posedat e indicat de un substantiv, lipsa sau întrebuințarea articolului posesiv e o exigență pur gramaticală; afară de unele cazuri speciale, ar fi greu să atribuim articolului posesiv propriu-zis o particulară valoare expresivă. Altcum stau lucrurile cînd „obiectul posedat este suprimat" și cînd „articolul *al* capătă rolul de p r o n u m e, suplinind substantivul: «caii mei și *ai* vecinului»" (Al. Graur, GA., p. 88). Același articol devenit pronume admite și unele procedee de calificare; cf. la Coșbuc: *ai mei pierduți sînt, pașă, toți* (*El-Zorab*). Începutul propoziției înseamnă „oamenii din familia mea" (Al. Graur, *ibid.*).

Acest pronume urmat de un atribut genitival poate deveni ușor un stilem; iată cîteva exemple:

În apoziție: „Colo-n colț acum răsare / Un copil, *al* nu știu cui" (Coșbuc, *Iarna pe uliță*). Excelentă ilustrație a realismului poetic: se observă că orice simplă formulă împrumutată din limba vorbită poate avea, într-un context convenabil, un deosebit efect evocator.[122]

În antiteză: „Dar el [fiul reginei] nu era *al* nostru, el era *al* țării-ntregi" (Coșbuc, *Regina ostrogoților*).

Urmat de un verb la plural, *ai* are un sens colectiv: „Toți *ai* casei făceau scama, ce se trimitea la Crucea Roșie" (Jean Bart, *Mărturisiri literare*).

În unele cazuri, articolul posesiv devenit pronume poate fi pus în relief de articolul proclitic *cel:* în legătură cu anumite traduceri din folclorul poetic român Blaga a scris: „Dacă am avea o serie de traduceri cum sînt *cele ale* lui [Imre] Kádár și în alte limbi..." (*Balade în traducere*). Acest caz e însă limitat la proză, precum și obiceiul, poate mai răspîndit, de a introduce *al* prin *acela*. Și această întorsătură se găsește, pare-se, numai în proză. În acest caz, adevăratul „pronume" calificat devine *acela*, ceea ce a permis unor scriitori de a se mulțumi cu un simplu *a* în loc de *al*: „Nu era un cap urît *acela a* lui Dionis" (Eminescu).

Articolul posesiv e aproape substantivat cînd e precedat de o prepoziție: *D-ale carnavalului* (Caragiale); și construcțiile de acest fel contribuie la punerea în relief a polivalenței cu care e

înzestrat articolul posesiv, această categorie gramaticală specific românească (cel puțin din punctul de vedere al limbilor romanice).

15.5. Atributul „numeral.[123]" În legătură cu sintagma Su-Num, ne putem mulțumi cu cîteva observații sumare:

a) De cînd în locul numeralelor ordinale se întrebuințează adeseori numeralele cardinale, s-a format o curioasă opoziție; sintagma *un vagon*, unde găsim un numeral ordinal, se opune sintagmei *vagonul unu*, întrebuințată în loc de *vagonul întîi*, *primul vagon* etc. De la *doi / două* în mod concomitent și pluralul substantivului determinat arată deosebirea, cf. o comedie în *trei acte*, dar *actul trei*.

b) Nici pînă azi nu s-a rezolvat în mod definitiv problema exprimării noțiunii „*primul, prima*[124]". Neologismul *prim* — care nu derivă direct din locuțiunea adverbială *de-a-prima* din secolul al XVI-lea (cf. ital. *dapprima*) — nu s-a generalizat în așa măsură, încît s-ar putea vorbi de dispariția treptată a sinonimelor tradiționale (*întîi, cel dintîi*). Eminescu evită totdeauna *prim* în limba sa poetică (cf. „Să fii iubirea mea *di-ntîi* / Și visul meu din urmă", *Să fie sara-n asfințit*). Pentru *prim* DEm. citează un singur exemplu din proza sa literară: „*Prima* mea dorință și poate ultima — nerealizabilă!" (*Sărmanul Dionis;* într-un monolog interior al lui Dan). Multe exemple ale întrebuințării lui *prim* sînt împrumuturi; *prim-amorez* (Galaction, D.); cf. ital. *primo amoroso*), *prim-ministru* („*Întîiul prim-ministru* al României", Kogălniceanu, D.), cf. ital. *primo-ministro* și fr. *premier*<*premier ministre* etc. În jargonul comercial se spune „o stofă clasa-*ntîi*"; *prima clasă* e un sinonim de la *clasa întîi*(*a*) în legătură cu o școală.

În unele cazuri numeralul *prim* poate comporta și un fel de polarizare semantică; expresia „o *primă* dovadă" (> fr. „une *première* preuve")[125] nu reprezintă aceeași nuanță semantică cu cea din următoarea frază a lui Gherea: „Fondul *prim* al lui Vlahuță, ca și al lui Eminescu, nu e nici pesimist, nici „decepționist" (*Studii critice*, I, p. 213, citat de Gr. I, p. 197).

c) Numeralele ordinale se folosesc în general cu articolul proclitic *al, a* (cf. mai sus cele spuse despre articolul posesiv: I, 15. 4, 4). Dispariția lui *a* se constată în unele expresii incorecte cum ar fi: *clasa doua* (în loc de *clasa a doua* etc.). Rămîne de văzut

în ce măsură e admisă forma masculină în locul celei feminine (I. Iordan citează expresii ca „*al doilea* nevastă"; „nevasta *de-al doilea*").

d) Articolul *al* mai poate fi precedat și de *cel*, ceea ce e un procedeu comod pentru a permite declinarea numeralului: „în cursul *celui de al doilea* război mondial". Toate aceste construcții au însă un caracter mai mult gramatical decît stilistic; tocmai din această pricină le-am semnalat doar în treacăt.

e) Pînă acum am spus foarte puțin despre ordinea determinatului și determinantului în sintagma Su — Num (vezi mai sus punctul a). În general numeralele cardinale se pun înaintea substantivului și de la 20 se construiesc cu *de*; totuși *o mie* sau *mii*, dacă e postpus, se construiește fără prepoziție și are sensul de „o mare mulțime / cantitate". Acest procedeu e atestat mai ales în limba poetică: „O, dormi, o, dormi în pace printre *făclii o mie*" (Eminescu, *Melancolie*). Cf. și în textul „definitiv" al Mioriței: „*Păsărele mii* / Și stele făclii".[126]

15.6. Atributul verbal. Dacă facem abstracție de funcțiunea atributivă a participiului perfect care, în acest caz, asumă calitățile unui simplu adjectiv, verbul poate determina un substantiv ca infinitiv, ca supin ori ca gerunziu.

15.6.1. Infinitivul ca atribut e aproape totdeauna introdus de prepoziția *de*: dar sînt și exemple fără prepoziție: „are darul *a spune* că face negustătorie" (Călinescu, *Ist.*, p. 433, citat de Gr. II, p. 137). În mod curios, Creangă se servește de astfel de construcții mai ales în *Amintiri*, adică într-o operă mai literarizată decît *Poveștile:* „Humulești enii... au fericirea *de a vedea* lume de toată mîna" (Gr. 1.c.).

Ceva mai devreme se folosea și construcția *d-a*: o găsim de ex. la 1847 într-o scrisoare a lui Bălcescu către Alecsandri: „Este mare și frumoasă ideea ta *d-a căuta* a-ți încălzi inima... la vatra națională" (GREP., p. 333).

15.6.2. Supinul ca atribut se construiește totdeauna cu prepoziția *de:* „N-avem timp *de pierdut*" (Cezar Petrescu, *Întunecare*, citat de Gr. I, p. 234).

15.6.3. Gerunziul ca atribut înlocuiește o prepoziție relativă; dacă G. Galaction scrie: „Constantin era copil frumos, *semănînd* foarte mult cu Filofteia" (Gr. II, p. 138) e evidentă posibilitatea

Scanned with OKEN Scanner

de a trece la o formă verbală personală („care *semăna...*"). Dacă în frază nu e o pauză indicată de o virgulă, caracterul atributiv al gerunziului e și mai evident. Cf. La Eminescu *(Epigonii)*:

> Văd poeți ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere;
> .....
> Văcărescu *cîntînd* dulce a iubirii primăvară,
> Cantemir *croind* la planuri din cuțite și pahară,
> Beldiman *vestind* în stihuri pe războiul inimic.

În limba modernă, în loc de *privitoare la* se întrebuințează adeseori *privind*; din stilul presei poate fi citată următoarea frază: „Aceasta își găsește expresia în repetatele propuneri ale guvernului român *privind* crearea unei largi colaborări interbalcanice" *(Scînteia)*.[127] Mai e de remarcat că în stilul politic al presei de azi chiar și *concernînd* (din fr. *concernant*) poate juca același rol, retrimițînd totodată și la modelul atributului gerunzial *privind*.

15.7. Atributul adverbial. Una din problemele esențiale ce se pun în legătură cu acest atribut e folosirea sau lipsa unei prepoziții între determinat și determinant. Pe cînd construcțiile cu *de* constituie o categorie cu totul deschisă (Gr. II, p. 135—136) [128], cele fără prepoziție au o circulație mai redusă; iată cîteva exemple din limba lui Eminescu:

aievea: „Dar vai, un *chip aievea* nu ești" *(Din valurile vremii)*.

alene: „Cu un pas melodic, cu un pas *alene* / Lin în calea sa Eol... / Cînt-a nopții dulce / mistică cîntare" *(La Bucovina)*. În realitate, însă, și în *alene* se ascunde o prepoziție: în ediția *Perpessicius (Opere* I, p. 9) s-a tipărit pe drept cuvînt *a lene*.

E greu de spus dacă construcția *astfel de* poate fi tratată aici (Gr. II, p. 136); după părerea noastră ar fi mai nimerit s-o considerăm ca o variantă a atributelor substantivale (Su + de + Su; cf. mai sus **15.4.**). Cu toate acestea azi se spune: „*O* astfel de *declarație*", adică acordul se face cu determinatul și nu cu formula atributivă care îl introduce.

15.8. Atributul înlocuit de o propoziție. Afară de atributul *cumsecade* [129] care, în mod evident, derivă dintr-o propoziție subordonată modală trebuie amintit un fel de superlativ atestat de pildă în stilul narativ al lui Caragiale, stil atît de apropiat de

limba familiară „... nici slugile, nici frățiorul, n-au putut afla nimica, fiindcă omul era un *bărbat nu se poate mai de ispravă*" *(Kir Ianulea)*.

15.9. Apoziția. Pentru a pune în relief un atribut, se recurge adeseori la izolarea lui; atributele de acest gen sînt substantivale, adjectivale sau pronominale:

Substantive: Atunci el, cu o privire nălucirea i-ar discoasă / Cum că ea — *frumoasa fată* — a ghicit că e frumoasă" (Eminescu, *Călin)*. În acest caz expresia intercalată nu depinde așa de strîns de restul frazei ca diferitele atribute ori celelalte varietăți ale apoziției. Cf. la Macedonski: „N-am putut nici chiar portretu-ți, *umbră scumpă*, să-l ridic" *(Mîngîierea dezmoștenirii)*. Evident că în acest context apoziția stă în legătură cu dativul „posesiv" *-ți*.

Adjective: „Fruzina, *cochetă și nesentimentală*..., s-a ascuns în odaia ei și și-a mușcat perna ca să nu se audă plînsul" (G. Galaction, citat de Gr. II, p. 138); „*Tăcută*, luna luneca pe fața de sticlă înghețată a cerului" (G. Bogza, *Moartea lui Iacob Onisia)*. Se găsesc și exemple poetice: „Ei, *îngrădiți de lege*, plăcerilor se lasă" (Eminescu, *Împărat și proletar)*. La Blaga sînt frecvente apozițiile care au un articol enclitic: „Subt stele de ieri, / Subt *trecutele*, caut / Lumina stinsă pe care-o tot laud" *(Lumina de ieri)*. Apoziția e frecventă și în critica literară: „Deși *inegală*, traducerea are mult din atmosfera originalului" (Idem, *Balade în traducere)*.

Pronume: „Și astăzi ca și odinioară, sus, între crengi, o mierlă, *alta*, își fluieră neastîmpărul" (Cezar Petrescu, citat de Gr. II, p. 135).

16. Atributele adjectivului. În acest caz avem de a face aproximativ cu aceleași categorii ca și în legătură cu determinarea substantivului.

16.1. Articolul. Forma cea mai genreală e firește *cea*, care, în mod obligatoriu, poate întări legătura între un substantiv și un atribut adjectival postpus („Daniil *cel trist* și *mic*", Eminescu, *Epigonii)* sau, în mod facultativ, poate da un anumit relief adjectivului adăugat la un nume comun: „Iar poetul ei *cel tînăr* o privea cu îmbătare" (Eminescu, *ibid.*). Tot articolul *cel* formează superlativul relativ, dar — mai ales în această funcție — poate fi

Scanned with OKEN Scanner

înlocuit de demonstrativul *ăl, a*: „fata *a mai mare* a lui Hagi Cănuță" (în stilul narativ al lui Caragiale: *Kir Ianulea)*. E de remarcat că această construcție, venită din limba vorbită regională, n-a pătruns în limbajul poetic.

La adjectivele substantivate se adaugă articolul hotărît enclitic, ce apare și în unele apoziții, deși adjectivul nu trece încă în categoria substantivelor (v. mai sus **15.9**).

Adjectivul admite și articolul nehotărît; mai ales forma *niște* poate avea aceeași nuanță peiorativă ca și în legătură cu anumite substantive (v. **15.1**): „Cucoana s-a pornit atunci cu ocări pe slugi, că-i mănîncă pîinea, ca *niște* «păcătoase, ticăloase și necredincioase »" (Caragiale, *Kir Ianulea;* stil direct). În acest caz adjectivele în chestiune nu sînt încă substantivate pe deplin.

16.2. Atributul pronominal. Adjectivul nu poate fi caracterizat direct de un pronume, ci numai într-o sintangmă complexă care conține ca determinat un substantiv. În exemplul eminescian „poetul *ei cel tînăr*" (v. mai sus **I, 16.1**), nu există nici o legătură directă între *ei* și *cel tînăr*; *ei* e atributul genitival al cuvîntului *poetul*, iar sintagma atributivă *cel tînăr* se adaugă construcției *poetul ei* ca un atribut adjectival.

16.3. Atributul adjectival. Cîteva adjective compuse ca *rozalb* și *rozalbiu* se găsesc doar într-o perioadă mai veche a limbii poetice „De-aș avea o floricică / Gingașă și tinerică / Ca și floarea crinului, / Alb ca neaua sînului. / Amalgam de-o *roz*-albie / Și de una purpurie..." (Eminescu, *De-aș avea...)*. Evident că aceste adjective compuse serveau la indicarea unor nuanțe pentru care un singur epitet n-ar fi ajuns. Aceste adjective aveau însă un caracter poetic, pe cînd cele moderne formate cu *închis* se întîlnesc doar în proză: „Florile erau în straturi verzi și luminau albastre, *roșie-închise* și alb((Eminescu, *Făt-frumos din lacrimă)*. Nuanța poate fi determinată și mai bine de o comparație: „El [Făt-Frumos] se prefăcu într-o floare *roșie-închisă, ca vișina coaptă*" (Eminescu, *ibid.*). Cf. și galicismul *bleu-marin* : *bleu* + rom. *marin* (DNeol.), după fr. *bleu* (à la) *marine*.

Construcția *vestit(ă) de* + *Adj.* pare a fi relativ rară; o găsim la Caragiale, în stilul narativ al autorului; „fata era *vestită de frumoasă*" *(Kir Ianulea,* vezi și D., cu acest singur exemplu).

Scanned with OKEN Scanner

Cf. cu un sens peiorativ *putred de bogat*, atestat de pildă la Sadoveanu: „Trăia la Vavilon un negustător *putred de bogat*“ (citat de D., s.v. *putred*).[130]

16.4. Atributul adverbial. Afară de comparativ și de superlativ (vezi, **I. 16.1**) mai sînt și alte construcții importante care unesc un adverb cu un adjectiv. Atributul adverbial precedă adjectivul care poate funcționa nu numai ca epitet, ci și ca partea nominală a unui predicat verbo-nominal. Între adverbele simple ca *foarte, tare, prea* etc. există mari deosebiri stilistice: pe cînd *foarte* e un cuvînt neutru, utilizabil în toate stilurile, *tare* poate fi detașat de adjectivul la care se referă: „Tolla, Tolla! zise el rîzînd, *tare*-mi ești dragă“ (Eminescu, *La aniversară*). Alte exemple pentru *tare* + *Adj.* la Odobescu, Sadoveanu etc. (D.)

Unele locuțiuni adverbiale ca *deosebit / extrem de* + Adj. circulă doar în proza literară și în limba cultă: „fiind *extrem de* cuvincios în serviciu“ (Rebreanu, citat de D.), cf. „avea un cap *deosebit de* frumos“ (D.). Despre construcția *cît de* + Adj. vezi **10.6.**

16.5. Atributul „numeral“.[131] Combinația numeralului cu un adjectiv nu e posibilă decît în cazul cînd un substantiv (ca determinat) rămîne subînțeles; un exemplu al acestui procedeu a fost citat mai sus, în legătură cu adjectivul *rozalbiu* (**I, 16.3**).

16.6. Atributul verbal se adaugă la un epitet adjectival aproximativ prin aceleași procedee ca și la un substantiv.

Infinitiv scurt: „Cînd era gata *a o lovi* cu a doua săgeată...“ (Ispirescu, D. s.v. *gata*).

Infinitiv lung substantivat; „Un expres gata de *plecare*“ (Brătescu-Voinești, *Întuneric și lumină*).

Supin. DA. citează gata *de plecat* din Coșbuc; cf. „Sînt cîteva clipe de extaz general vrednice *de admirat*“ (Brătescu-Voinești, citat de D., s.v. *vrednic*); „Cînd ai ști tu cît simțirea-ți și privirea-nduioșată / Cît te face de plăcută și de demnă *de iubit*“ (Eminescu, *De ce să mori tu?*). Mai e de remarcat că există o strînsă corelație între construcțiile demn *de iubit* și demn de *interes* (adică expresia construită cu un complement substantival).

17. Sintagma obiectului direct.[132] Între părțile propoziției care sînt deosebit de strîns legate de sintagma predicativă [133] trebuie să menționăm în primul rînd obiectul direct. Sintagma în care se găsește poate fi transcrisă ca Pv + Od, dar trebuie

adăugat că din această construcție e exclusă, pe de o parte, categoria verbelor intranzitive, pe de alta, diateza pasivă a verbelor tranzitive. În plus sînt excluse și predicatele verbo-nominale. Obiectul direct e deci complementul unui verb tranzitiv în diateza activă. Numai în acest caz poate emana din predicatul verbal facultatea potențială de a se întregi cu un obiect direct.

17.1. Obiectul direct substantival. În cazul unui obiect direct reprezentat de un substantiv trebuie să facem o distincție precisă între obiectul direct nemarcat și cel precedat de o prepoziție.

S-ar putea crede că, din cauza obiectului direct nemarcat, topica (S —) Pv — Od e obligatorie ca și în limba franceză; în realitate, și în această construcție găsim numeroase inversiuni. În cazul unui obiect direct nehotărît inversiunea e simplă: „*Gură* fac ca roata morii" (Coșbuc, *Iarna pe uliță*); dar în cazul unui obiect direct hotărît trebuie să recurgem la repetarea lui cu ajutorul pronumelui personal corespunzător: „Ziua scade; noaptea crește/Și *frunzișul* mi-*l* rărește" (Eminescu, *Ce te legeni ...*); „*Capul* ce se pleacă paloșul nu-*l* taie" (Bolintineanu, *Mircea cel Mare și solii*). Lipsa repetării pronominale pare a fi o trăsătură arhaică: „Dar un sol îndată *vorba* a luat" (Bolintineanu, *ibid.*). În cazul unui obiect direct postpus, repetarea e facultativă, dar de mult tinde să se generalizeze uzul pronumelui pleonastic: „Toate cheltuielile și pierderile astea *îl dădeau* mult îndărăt *pe Kir Ianulea*" (Caragiale).

Ultimul nostru citat ne oferă un bun exemplu și pentru întrebuințarea prepoziției *pe*, care distinge mai ales substantivele indicînd persoane și numele de persoană propriu-zise.[134] Afară de *pe*, mai e de semnalat și întrebuințarea, incomparabil mai rară, a prepoziției *la* pentru a exprima un fel de „acuzativ-partitiv": „Cantemir croind *la planuri* din cuțite și pahară" (Eminescu, *Epigonii*).

Precum se vede din exemplele noastre, poziția obiectului direct substantival admite mai multe variații; totuși, așa-zisul obiect intern, care implică un fel de figură etimologică, nu tolerează inversiunea:

> Aș striga: o! motănime! motănime! Vai... Haram
> De al tău suflet, motănime, *nepostind postul cel mare*!
> (Eminescu, *Cugetările Sărmanului Dionis*)

17.2. Obiectul direct pronominal. În privința pronumelui personal, regula principală e relativ simplă: pe lîngă un predicat verbal se poate întrebuința în general numai forma *scurtă* a pronumelui, dar, pentru a-l pune în relief, se poate adăuga și forma *lungă*: „Acolo, mamă, *te* zăresc/*Pe tine*-ntr-o căscioară" (Coșbuc, *Mama*). Sub influența unei emoții puternice forma lungă poate fi și repetată: „Da *pe mine* să *mă* bați, *pe mine*, mă?" (Caragiale, *Kir Ianulea*).

Uneori și fără adăugarea formei lungi cea scurtă poate deveni un stilem:

Te strig, se cutremură munții,
Nu *mă* auzi.

(Z. Stancu, *Cîntec*) [135]

Cînd predicatul verbal rămîne subînțeles, se întrebuințează forma lungă: „Fata-*l* plăcea și ea *pe el*" (Caragiale, *ibid.*)

În legătură cu celelalte pronume e de remarcat uzul frecvent al prepoziției *pe* chiar dacă nu e vorba de persoane: „Tot ce-a fost ori o să fie/În prezent *le*-avem *pe toate*" (Eminescu, *Glossă*). Și în acest caz se observă uzul formei feminine a pluralului ca un fel de formă neutră. Ca și cînd primul *tot* ar fi reluat, la sfîrșitul frazei, sub formă de anepiforă (I,25.2.3).

17.3. Întrebuințarea simultană a două obiecte directe nominale. Sînt verbe care admit și două obiecte directe ca de pildă *a ruga* în vorbirea familiară: „Dragă Ianulică, am să *te* rog *ceva*" (Caragiale, *ibid.*).

17.4. Infinitivul ca obiect direct. În proza literară există și un fel de obiect direct derivat dintr-un verb. Iată o propoziție în care infinitivul scurt are rol de subiect și de obiect direct: „*A scrie* o carte înseamnă *a trăi* o pasiune" (G. Horodincă, *Dimitrie Anghel*). Se înțelege de la sine că o asemenea propoziție reprezintă un alt nivel de stil decît exemplele citate de Gr., I, p. 225: „N-are *a face*"; „Ai unde *merge* la vară". Propoziția citată de noi ne aduce aminte de anumite locuțiuni franceze ca „*Partir* c'est *mourir* un peu".

17.5. Obiectul direct metaforic. Din punct de vedere semantic poate nu e fără folos să rezervăm un mic subcapitol acelor cazuri cînd obiectul direct, din cauza contextului și a relației

Scanned with OKEN Scanner

dintre Pv și Od, are un sens metaforic. Cînd Eminescu scrie: „Privesc *orașul* — furnicar ...“ verbul *a privi* e folosit în sens concret și astfel fraza oglindește perfect cele văzute de poet (fiind vorba de o mică bucată descriptivă, în stil impresionist). Dacă însă citim primele două versuri din *Epigonii:* „Cînd *privesc zilele de-aur* a scripturelor române,/*Mă cufund ca într-o mare* de visări dulci și senine ...“ avem de a face cu un obiect direct m e t a f o r i c, urmat de un complement local de aceeași natură. În al doilea caz, și Eminescu simțea perfect că nu orice om se cufundă „într-o mare de visări“ ; de aceea sentimentul pur subiectiv al poetului e prezentat cu oarecare atenuare: „Mă cufund *ca* într-o mare ...“. Putem însă merge și mai departe pe linia imaginilor și metaforelor; peste o jumătate de secol poetul simbolist-impresionist Adrian Maniu va scrie fără nici o ezitare: „Apele *sîngerau asfințit*“ *(Scăldătoarea)*. Astfel de imagini unice nu trebuie însă imitate; dacă am face-o, am cădea desigur într-un fel de manierism.

18. Sintagma obiectului indirect.[136] Înainte de toate trebuie să descriem sintagma predicativă sau, mai bine-zis, predicatul de care poate depinde un obiect indirect (adică un *dativ*). În cazul obiectului direct am luat în considerație doar predicatele simple formate de verbe tranzitive active; în cazul obiectului indirect — chiar dacă ne mărginim la construcțiile cele mai tipice — situația e mult mai complexă. Afară de verbele tranzitive (avînd adeseori două obiecte: unul direct și altul indirect) avem de examinat atît numeroase verbe intranzitive, cît și verbele reflexive și pasive. În plus, obiectul indirect poate depinde de un adjectiv și, mai rar, de un substantiv (care, eventual, stă în legătură cu un predicat verbo-nominal). În sfîrșit, sînt de examinat unele interferențe deosebit de caracteristice pentru limba română între pronumele posesiv și obiectul indirect.

18.1. Obiectul indirect al verbelor tranzitive. Verbul cel mai tipic din această categorie e fără îndoială *a da* care se construiește în mod normal cu două obiecte (v. mai sus 18): „Am jurat ca .../din pristolul de la Roma să dau *calului ovăs*“ (Eminescu, *Scrisoarea III*) ; „Eu vreau să-*mi* dai *copilul zburdalnic* — *pe Arald* (idem, *Strigoii*). Tot așa se construiește și sinonimul *a acorda*: „Regimul nostru ... acordă *toată atenția milioanelor de muncitori* din industrie și agricultură“ (exemplu semnalat de I. Iordan).[137]

Scanned with OKEN Scanner

În limba modernă verbele care pot fi construite și cu dativul par a deveni din ce în ce mai numeroase: cu 30 ani în urmă I. Iordan a menționat sub acest raport *a îngloba* (*înglobez unei sume* în loc de *înglobez la o sumă*), *a se încrede* (*mă încred cuiva* în loc de *mă încred în cineva*) etc.

Aici trebuie menționat și așa-zisul dativ etic care pune în relief interesul vorbitorului față de conținutul comunicării.[138] „Ce *ne* facem, că nu-i nimeni la redacție să le primească?" (Camil Petrescu, *Jocul ielelor*).

Obiectul indirect al unui verb tranzitiv poate fi așezat după predicat sau dinaintea lui. În caz de post-punere obiectul indirect poate fi repetat printr-un pronume conjunct: „Moromete era băiatul care *îi* plăcuse *ei*" (Preda, *Morometii*); „eu, eu atîta-ți spui *dumitale*" (Caragiale, *Kir Ianulea*). Uzul pronumelui e însă facultativ în legătură cu un obiect indirect substantival. „Fluierul mierlei cîntă *luminii*" (Pillat, *Insulă, toamnă*). Unii autori regretă dispariția repetițiilor gramaticale. După Al. Graur, „în stil pretențios astăzi repetiția complementului este evitată; se scrie deci ... *dau lui Ion*. E mai scurt, dar mai puțin clar."[139] În caz de antepunere, repetiția pronominală e obligatorie: totuși, în limba poetică, pentru a ajunge la o formă concisă mai expresivă, s-au făcut odinioară unele concesii: „Un leu *pustiei* rage turbarea lui fugindă" (Eminescu, *Amorul unei marmure*); cf. „Căci *aceloraşi mijloace*/ Se supun cîte există" (idem, *Glossă*).

În sintagmele obiectului indirect dativul propriu-zis poate fi înlocuit de prepoziția *la*, dar numai într-un stil de colorit popular sau cel mult familiar. Într-o singură nuvelă a lui Caragiale am relevat următoarele exemple: „să nu care cumva să aflu că ai spus *la* vreun vecin"; „*la toată lumea* plăcea"; „da bacșișul *la slugi* să-l iscodească".

Dintre celelalte prepoziții care pot introduce un obiect indirect, trebuie să semnalăm în primul rînd — dar într-o sferă cu totul diferită a stilului literar — prepoziția *către*. În sens metaforic — adică nu în simple complemente de loc — există o anumită interferență între *la* și *către*. Mărginindu-ne la titlurile cîtorva poezii eminesciene, găsim, pe de o parte, *La Heliade, La o artistă* (în două variante), pe de altă parte — în trei traduceri din Horațiu — *Către Bullutius, Către Mercur, Către sclav* (în latinește: *Ad Bullutium* etc.).

Tot în categoria obiectului indirect putem clasa majoritatea complementelor construite cu prepoziția *pentru:* „Școala de la

Cluj, a cărei deschidere e pe curînd proiectată, va avea o deosebită importanță *pentru toată provincia* ardelenească" (Blaga, *O școală de arte frumoase*).

Cu toate acestea, nu s-ar putea tăgădui că între dativul propriu-zis și cel construit cu *la*, pe de o parte, și complementul introdus de *pentru* există o nuanță semantică și stilistică destul de importantă; în mod curios, afară de un citat folcloric, Gr. (II, p. 159) citează pentru ultima construcție un singur exemplu din Bolintineanu:

Cela ce se bate *pentru a lui fată*,
Sufletu-i e focul soarelui de vară.[140]

18.2. Obiectul indirect al verbelor intranzitive. Sînt numeroase verbe care admit (sau cel puțin admiteau) două construcții paralele: ori dativul ori un complement circumstanțial cu prepoziție. Verbul *a semăna* (D.) „ressembler" se construiește cu dativul la Eminescu: „... azi *le* semeni tuturor/La umblet și la port" *(Pe lîngă plopii fără soț)*, dar expresia *a semăna (cuiva) bucățică ruptă* poate fi construită și altfel: *cu cineva* (pus de D. ca regim la primul loc). Tot la Eminescu găsim și *a semăna a ...*, dar numai în proză: „El intră în curtea ce sămăna *a* părăsită, *a* mănăstirei" *(Cezara)* [141]. În cazul verbului *a corespunde* se constată tendința opusă: în limba literară mai veche se admitea regimul *cu* (Odobescu, etc., DA., D.), iar din Ibrăileanu se citează următoarea frază: „Acum mă îndoiam dacă poiana corespunde *laudelor mele*" (D.). cf. a ajuta *creării* (sau *la* crearea) unei biblioteci (Rosetti — Byck, Gr. p. 128).

Un caz tipic e reprezentat și de locuțiunile *îmi pare bine/rău*; cîteodată poeții, pentru a da acestor expresii o nuanță emfatică, recurg la inversiune: „*Bine-ți pare* să fii singur, crai bătrîn, fără de minți" (Eminescu, *Călin*). În legătură cu acest exemplu, mai e de remarcat că, afară de formele conjuncte ale pronumelui, obiectul indirect al verbelor intranzitive nu prea se pune dinaintea predicatului.

18.3. Obiectul indirect al verbelor pasive și reflexive. Exemplele sînt relativ rare, deși originea populară a acestor construcții e incontestabilă. Chiar și la Creangă găsim cîteva proverbe, ca de pildă următorul: „Ce-i scris *omului*, în frunte-i este pus" *(Povestea porcului)*. Pentru această funcție a verbului reflexiv

Iorgu Iordan citează următorul exemplu: „Dintre cei trei fruntași în producție propuși pentru decorare, *primului* i s-a decernat Ordinul Muncii".[142]

18.4. Adjective și substantive construite cu un obiect indirect. Afară de adjectivele care se construiesc cu prepoziții ori locuțiuni prepoziționale (ca: *nepăsător la/față de* ...), numeroase sînt adjectivele al căror regim se pune în dativ. Iată cîteva exemple pentru *necesar, util/inutil, favorabil/nevaforabil, prielnic/neprielnic, propriu* etc.: „Pacea e necesară *oamenilor*" (I. Iordan, LRC. p. 643); „femeile ... vor deveni utile *societății*" (Bolintineanu, D., s.v.); „... să-*și* facă favorabili pre miniștrii Porții" (Negruzzi, D.); „crestele calcaroase, de dincolo de tîrgul strivit între apă și piatră, împrumutau decorului o atmosferă de loc sălbatic și sterp, neprielnic *visului*" (D. Zamfirescu, D., s.v.); „Șiretenia este proprie *tuturor ființelor viețuitoare*" (Bolintineanu, D.).

Și mai numeroase sînt participiile trecute în care, în ciuda caracterului lor adjectival, se mai păstrează mult și din dinamismul verbelor corespunzătoare. Chiar dacă nu considerăm ca obiect indirect regimul participiului *osîndit* (ex.: *osîndit la moarte*, cf. *a osîndi la moarte* ori *morții*), nu se poate tăgădui că participiul *supus* are în mod firesc același regim ca și verbul *a supune*: „S-a dus amorul, un amic/supus *amîndurora*" (Eminescu).

Mai rare sînt cazurile cînd complementul indirect propriu-zis, adică dativul, depinde de un substantiv. Iorgu Iordan pune în această categorie substantivele *prieten* și *dușman* (cf. „*mi*-e dușman"), ceea ce e confirmat și prin următoarele exemple: „Eu? Îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul .../Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul,/*Mi*-e prieten numai *mie*, iară *ție* dușman este" (Eminescu, *Scrisoarea III*, cuvintele lui Mircea către sultanul Baiazid); „Nu-*mi* fi inimă *dușmană*/Cînd vezi răul lîngă mine" (Coșbuc, D. s.v. *dușman*); cf. și un exemplu din proza lui Blaga: „Traducerea germană [a *Mioriței*] a apărut într-un număr recent al admirabilului ziar, atît de prieten *nouă*, *Prager Presse*" *(Balade în traducere)*.

Uneori obiectul indirect apare în locuțiuni fixe ca „sărac lipit *pămîntului*" (cf. la Alecsandri: „O rămas lipit *pămîntului*", D.).

18.5. Interferențele dintre pronumele posesiv și dativul pronumelui personal. Ultimele exemple (*mi*-e prieten; *mi*-e duș-

man) au arătat în ce măsură dativul pronumelui personal se poate apropia de sensul unui genitiv. Interferențele de acest fel se manifestă sub două forme: ori pe lîngă predicatul verbal apare un dativ care înlocuiește pronumele posesiv, ori dativul pronumelui personal se atașează direct substantivului.

În primul caz se naște un fel de interferență și între verbul *a avea* și construcția *mi*-e, cf. *mi*-e foame, *mi*-e sete, *mi*-e somn etc. Dat fiind că locuțiunile acestea sînt unități frazeologice tradiționale, numărul lor nu poate fi mărit după placul autorului. Totuși, în limba poetică apar expresii ca, bunăoară: „*Mi*-e sufletul o creangă ...“ (Al. T. Stamatiad).[143]

Pe lîngă alte verbe, întrebuințarea acestui dativ „genitival“ e mult mai frecventă: „Din sfera mea venii cu greu/Ca să-*ți* urmez cărarea“ [= cărarea *ta*] (Eminescu, *Luceafărul*); „așa-i că-*ți* vine la socoteală?“ (Creangă, *Povestea lui Stan Pățitul*); „Mai bine păziți-*vă* gura!“ (idem, *Povestea porcului*); „el *și* pusese ochii pe o tînără din vecini“ (Caragiale, *Kir Ianulea*); „*Îi* văd, lungit pe-o rînă, doar spinarea“ (Pillat, *Păstor ionian*). Uneori, dativul în chestiune poate întări efectul unui pronume posesiv: „Să-*mi* dedic a *mele* versuri la cucoane, bunăoară“ (Eminescu, *Scrisoarea II*). În ultimul caz, obiectul indirect introdus de *la* dă versului o nuanță aproape familiară (18.1), iar în „a *mele* versuri“ antepunerea pronumelui posesiv apare ca un mijloc de stilizare în comparație cu: „versurile *mele*“.[144]

Adăugarea dativului sub formă de pronume conjunct la un substantiv e cunoscută și din limba populară (vezi mai sus, 18.3, un proverb citat de Creangă: „Ce-i scris, omului, pe frunte-*i* este pus“); totuși acest procedeu are o mare importanță, mai ales în limba poetică, făcînd expresia mai concisă și dînd loc la noi asocieri de idei și de cuvinte:

Va geme de p a t e m i
Al mării aspru cînt ...
Ci eu voi fi pămînt
În s*ingurătate-mi*.
(Eminescu, *Mai am un singur dor*)

Relația dintre expresiile *din parte-mi* și *din partea mea* a fost studiată pe scurt de Al. Graur; după părerea d-sale, „astăzi acest procedeu [*din parte-mi*] e simțit ca învechit și nu mai apare în limbajul conversației“[145]. Cu toate acestea, în poezie, și mai ales

în sferele mai înalte ale limbii poetice se mai întîlnește și azi „dativul posesiv" al pronumelui conjunct, de pildă în următoarele versuri ale lui E. Jebeleanu:

Un veac trecu. Pe-ntinsul țării
Se uită azi încrezător,
Să-i vadă răsăritul darnic,
Stăpînu-*i*: omul muncitor.

În ochii negri-*i* aspra vrere,
Ce regi și domni a izgonit.
În muncă-i singura-*i* avere,
Și-n ea, comori fără sfîrșit.

(Bălcescu)

18.6. Obiectul indirect metaforic. Pentru a ilustra acest fenomen e destul să examinăm o singură expresie: *a da uitării*. Evident că în acest caz sensul obiectului indirect e ceva foarte vag: cu toate acestea, locuțiunea însăși e un sinonim mai patetic și chiar mai retoric al verbului *a uita*. În poemul eminescian *Despărțire* expresia e construită cu un obiect direct personal: „Căci singura mea rugă-i *uitării* să *mă* dai". Deși inversiunea pare oarecum insolită, pe plan poetic numai astfel s-a putut obține o rimă atît de expresivă ca *bălai/dai* (cf. versul precedent: „Nu floarea vestejită din părul tău *bălai*").

Alte exemple anterioare și posterioare mai adaugă multe amănunte interesante la istoria acestei expresii atît de uzate — și poate banalizate — în zilele noastre. Din Alecsandri D. mai citează construcția *a da uitare* + Oind, ilustrată de următorul citat: „O! gondolă iubită! noi *lumii* dăm *uitare*!" La autorii mai moderni, ca Vlahuță ori Sadoveanu, apare și expresia *a lăsa uitării*, iar obiectul indirect poate fi determinat și de un epitet antepus: „Las *întunecatei uitări* [cf. „în *noaptea* uitării" la Eminescu] durerile și bucuriile mele de pînă acum" (Vlahuță, D.).

19. Sintagma adverbială.[146] Sub această denumire înțelegem construcțiile în care de un predicat (verbal sau verbo-nominal) depinde un complement adverbial sau circumstanțial. În multe cazuri se poate stabili un raport direct și între un subiect și un complement circumstanțial. „În fața mea, lunga fațadă, albă și pitorească, a Școlii Centrale" (Delavrancea, *De azi și de demult*).[147] Conform scopurilor acestei lucrări, nu avem intenția să trecem în revistă

acele 13 categorii de complemente circumstanțiale care sînt enumerate de Gr. În general ne vom ocupa doar de acelea pe care și Iorgu Iordan le-a examinat în LRC. Categoriile principale ne sînt oferite, firește, de complementele circumstanțiale locale, temporale și modale; la aceste categorii principale am mai adăugat cinci, care cuprind complementele circumstanțiale instrumentale, sociative, cauzale, concesive și finale.[148] În legătură cu fiecare grup de complemente avem de examinat: (A) adverbele întrebuințate fără sau cu prepoziție, (B) funcția adverbială a substantivului pur (adică fără prepoziție), (C) funcția adverbială a adjectivului pur și (D) complementele formate cu ajutorul unor prepoziții. Aceste categorii sintactice implică și studiul unor nuanțe stilistice. E evident că în categoria adverbelor modale de tipul B între *bine* și *realmente* ori *eminamente* există o mare deosebire stilistică; totodată, rămîne de văzut dacă de pildă locuțiunea prepozițională *în ciuda* (+ gen.) are aceeași difuziune ca și *în pofida* (+ gen.). Toate aceste probleme și soluțiile pe care vom încerca să le propunem vor contribui la o cunoaștere mai precisă a stratificării stilistice reprezentate de limba literaturii.

19.1. Complementul de loc (sau local). E interesant de notat că categoria A lipsește cu totul; și categoria B, adică aceea a adverbelor simple *(aici, acolo* etc.) e aproape de nerelevat din punct de vedere stilistic.[149] Prin urmare, fără a ne opri la categoria reprezentată de combinația unui adverb simplu cu o prepoziție *(pe-aici* etc.), putem să trecem imediat la problemele semantice ale complementelor substantivale de loc.

Cazurile cele mai simple sînt acelea cînd un complement de loc trebuie înțeles în sens concret (deși nici o interpretare simbolică nu poate fi exclusă).

„*La acest birou* (care a împodobit de la început camera lui de lucru) a scris Liviu Rebreanu aproape toată opera" (Fanny Rebreanu, *Cu soțul meu*).

Complementul indică locul unde s-a întîmplat ceva. Permanența acestei indicații de ordin static se îmbină expresiv cu evocarea unui act esențialmente dinamic: „*a scris* L.R. aproape *toată opera*". Se simte că dimensiunea unei opere atît de bogate se opune plastic mențiunii — în sine atît de banale — a biroului.

Și în sens concret complementul de loc poate să aibă un caracter dinamic arătînd ori direcția în care se desfășoară o acțiune,

ori o altă direcție dinspre care se apropie o acțiune. Iată 6 versuri dintr-un *Sonet* bacovian ("E-o noapte udă, grea, te-neci afară ..."), în care terținele arată o curioasă antiteză a categoriilor „unde" (*ubi*) și „spre unde" (*quo*):

Ca Edgar Poe, mă reîntorc *spre casă*,
Ori ca Verlaine, topit de băutură —
Și-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă.

Apoi, cu pași de-o nostimă măsură,
Prin întuneric bîjbîiesc *prin casă*,
Și cad, recad, și nu mai tac din gură.[150]

Cînd complementul de loc arată originea unei mișcări și totodată evocă o anumită distanță geografică, el poate da naștere unui stilem deosebit de expresiv. Nimic n-ar putea ilustra mai bine valoarea stilistică și chiar simbolică a unui complement de origine decît o strofă cunoscută a lui Alecsandri:

Din umbra deas' a norului
Întins pe țări străine,
Cu aripile dorului
Voios revin la tine.
(Țara)

Și aici predomină antiteza, dar cuvintele *umbră*, *des* și *nor*, păstrînd și sensul lor concret (de ordin geografic ori meteorologic) încep să se transforme în relevarea poetică a unei stări sufletești; ne apropiem deci de sfera complementelor de loc m e t a f o r i c e.

Complementele metaforice sînt foarte variate; sub influența contextului, chiar și un adverb atît de simplu ca *acolo* ori *colo* poate deveni un stilem tot așa de expresiv ca adverbul german „Dahin! Dahin!" în cîntecul goethean atribuit lui Mignon:

Colo-n palate de mărgean
Te-oi duce veacuri multe,
Și toată lumea-n ocean
De tine o s-asculte.
(Eminescu, *Luceafărul*)

Trecerea de la sensul concret la cel metaforic e bine ilustrat și de o altă strofă care se distinge prin simplitatea ei. În acest caz o auzim pe fata de împărat pronunțînd vestita ei formulă magică:

Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd *pe-o rază*,

Scanned with OKEN Scanner

Pătrunde-n casă și *în gînd*
Și viața-mi luminează.

Complementul metaforic răspunzînd, în acest caz, la întrebarea „de unde?" joacă un rol covîrșitor și în pasajul în care Hyperion își expune genealogia simbolică:

Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ți urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Și mumă-mea e marea.[151]

Toate aceste categorii sînt frecvente și la autorii secolului nostru. Iată cîteva exemple grupate după înțeles:

La întrebarea *(spre) unde?* (lat. *quo*): „... care e cauza acelei dualități, care, ca fatalitate, m-a urmărit în viață? Literatura, de o parte, de alta, chemarea *către trebile publice*" (O. Goga, *Fragmente autobiografice*).

La întrebarea *unde?* (lat. *ubi*): „Tudor Arghezi, poetul și polemistul care a jucat un rol atît de hotărîtor *în revoluționarea limbii*" (Blaga, *O antologie a poeților de azi*).

La întrebarea *de unde?* (lat. *unde*): [să dăm] „răspuns la o întrebare ... pe care bunul și neuitatul meu prieten Ibrăileanu o făcea ades cu privire la descrierile mele ...: «Nu înțeleg *de unde* le scoate ... » Le scoteam *dintr-un rezervoriu* umplut cu nemiluita în ani și ani, în toată copilăria acum atît de depărtată, în pericada secundară a pămîntului" (Sadoveanu *Anii de ucenicie*).

19.2. Complementul de timp (sau temporal). Structura acestui complement seamănă mult cu aceea a complementului de loc[152], dar prepozițiile și locuțiunile joacă în acest caz un rol mai important. Tustrele categoriile sînt bine reprezentate: în legătură cu categoria A e de amintit marea mobilitate a unor forme adverbiale ca *acum* (formă neutră), *acuma* (formă populară și familiară), *acu* (formă populară) etc. În cazul acesta nu e vorba de o simplă problemă lexicală, ci și de alternanța acestor trei forme într-un text și îndeosebi într-un context poetic. Iată un pasaj din *Scrisoarea III* a lui Eminescu în care regăsim cel puțin variantele *acu* și *(de pe) acuma:* „Dar *acu* vei vrea cu oaste și război ca să ne certi,/Ori vei vrea să faci întoarsă *de pe-acuma* a ta cale." După mărturia DEm., forma *acuma* — cel puțin în vremea lui Eminescu — era adeseori întrebuințată și în limba poetică. În cazul adverbului *atunci* ~ *atunce* ~ *atuncea* distri-

buția variantelor e diferită; de ex. pentru *atunce* avem un singur exemplu poetic: „Străin și făr' de lege de voi muri *atunce* ..." *(Rugăciunea unui dac)*, iar pentru *atuncea* avem nu mai puțin de 12 exemple poetice. E aproape de prisos să amintim că mai tîrziu limba literară va fi normalizată în mod riguros: azi *acu* ~ *acuma* și *atuncea* nu mai revin decît în limba vorbită a personajelor literare (Sadoveanu, Beniuc etc.).

Din categoria complementelor substantivale devin din ce în ce mai numeroase acelea care și-au pierdut prepoziția (*în* etc.), *zilele trecute, anul trecut, anul acesta, timp de doi ani*, cf. la Caragiale: „*Toată ziulica* ofta omul după o vorbă mai dulce, ori după un zîmbet" *(Kir Ianulea)*. Cu ajutorul formelor articulate care se întrebuințează și ca adverbe de timp, se obțin ușor anumite efecte stilistice. Avînd ca model simbolul baladei Meșterului Manole, Blaga scrie în 1926 despre dificultățile teatrului românesc în regiunile vestice ale țării: „Ce se clădește *ziua*, pare a se dărîma *noaptea*" *(Teatrul de vest)*.

Pentru a ilustra simultan și varietatea expresiilor substantivale ori adjectivale care conțin și o prepoziție, iată din nou tripartiția funcțiunilor semantice pe baza întrebărilor respective; la exemplele concrete vom adăuga și pe cele metaforice.

În legătură cu întrebarea *cînd*? sînt de semnalat acele expresii care nu se referă la prezent, ci la un moment al trecutului: „*Înainte de cinzeci* [!] *de ani și cîteva luni* (foarte multă vreme ...) m-am născut într-un sat care se cheamă Rășinari" (O. Goga, *Fragmente autobiografice*). Date precise se întîlnesc mai ales în proză; în limba poetică ele pot să aibă un sens ironic. După satira sarcastică a relațiilor sentimentale din epoca sa, Eminescu exclamă în *Scrisoarea IV:*

> Fantazie, fantazie — cînd suntem numai noi singuri,
> Ce ades mă porți pe lacuri și pe mare și prin crînguri!
> Unde ai văzut vrodată aste țări necunoscute?
> Cînd se petrecur-aceste? *La o mie patru sute?*

În viziunile retrospective indicarea epocii evocate nici nu e absolut necesară: la Eminescu multe episoade din *Memento mori* operează, drept indicații cronologice, doar cu nume istorice.

Deosebit de sugestive sînt acele evocări din care, afară de un anumit motiv din istoria civilizației, lipsește orice alt punct de

Scanned with OKEN Scanner

reper. Efectul poemului *Lacustră* de Bacovia se datorește în mare parte acestor incertitudini preistorice care nu sînt străine nici subconștientului omului modern:

Sunt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre,
.....
Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atîta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.

Complementele de timp care au o valoare pozitivă (ori afirmativă) se deosebesc radical de acelea al căror sîmbure semantic e n e g a ț i a. Dintre adverbele de timp care au în sine o valoare negativă, dar care eventual, din cauza contextului, pot să aibă și o valoare pozitivă secundară să alegem cuvîntul *niciodată*, atestat în următoarele două texte poetice:

Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
Și *niciodată* n-or să vie iară,
Căci nu mă-ncîntă *azi*, cum mă mișcară
Povești și doine, ghicitori, cresuri

Scriind prima strofă a acestui sonet Eminescu, adică omul modern singuratic și deziluzionat, nici nu vrea să depășească înțelesul negativ al adverbului *niciodată;* negația se bazează și pe cuvîntul *azi*, care retrimite la momentul și la starea sufletească din care a izvorît această zguduitoare mărturisire. Cu totul altceva e însă sensul aceluiași adverb în poemul programatic cu care Blaga a introdus *Poemele luminii (Vreau să joc!)*.

O, vreau să joc, cum *niciodată* n-am jucat!
Să nu se simtă Dumnezeu
în mine
un rob în temniță — încătușat.

Elanul dionisiac al acestor versuri e diametral opus „întunecării" eminesciene (cf. ultimul vers al sonetului: „Și umbra crește-n urma mea — *mă-ntunec*"); tînărul Blaga pare a asculta porunca lui Zamolxe („Fii fulger!"), cînd, „străfulgerat de-avînturi nemaipomenite", își concepe poezia ca un joc extatic.

Scanned with OKEN Scanner

Complementele răspunzînd la întrebările *de cînd?* și *pînă cînd?* au aproape totdeauna un conținut semantic dinamic. În ce privește întrebarea *de cînd*, un exemplu relativ simplu ne e oferit de o meditație a lui D. Anghel:

> În fiecare seară, *de-un timp*, stau cu mirare
> Și-ascult ce straniu cîntă tumultuoasa mare.
>
> *(Cum cîntă marea)*

Într-o poezie din ciclul *Simfonia toamnei* de Al. T. Stamatiad, fiecare distih începe cu un complement temporal, utilizat în acest caz ca o repetiție anaforică:

> *De treizeci de zile*, iubito, e ceață și plouă afară,
> Și nimeni nu trece pe stradă, și nimeni nu-mi sună la scară.
> .....
> *De treizeci de zile* aceleași volume tronează pe masă,
> În tihnă păianjenu-și țese, prin colțuri, fantastica plasă.
> .....
> *De treizeci de zile* e noapte, căci soarele-i mort ca și luna.
> Funingine, plumb, umezeală, și plouă, iubito, într-una!

Evident că aceste versuri — din care n-am reprodus decît cîteva fragmente — prezintă un joc complex al celor mai variate procedee stilistice. „Cuvîntul-cheie" *plumb* ne aduce aminte de Bacovia, dar la el acest motiv — de origine probabil baudelairiană [153] — n-a fost niciodată încadrat într-o grupare ternară („Funingine, plumb, umezeală ...": ∪ ⏑ ∪∪| ⏑| ∪∪ ⏑ ∪)[154].

Pentru a ilustra expresivitatea complementelor răspunzînd la întrebarea *pînă cînd?* iată o strofă din *Moartea narcisului* de D. Anghel:

> Iar cînd a fost ca toate aceste să le scriu,
> Asemeni unui suflet de moarte dezlegat,
> Un blînd parfum în aer ușor s-a strecurat,
> Și a rămas în casă plutind *pîn-în tîrziu*.

Față de sentimentul de incertitudine pur impresionistă care se degajă din citatul nostru, un fragment din mărturisirile autobiografice ale lui Arghezi relevă o atitudine fermă și o convingere aproape eroică:

„Am pornit în viața confuză cu o certitudine ...: literatura trebuie întîi și întîi și *pînă la urmă de tot* să fie animată de o viață îngropată în temelii."[155]

19.3. Complementul de mod (sau modal). Şi în acest domeniu e uşor să scoatem în evidenţă anumite nuanţe de ordin stilistic. Iată cîteva observaţii privitoare la acestea:

a) Ar fi greu să punem semnul echivalenţei între construcţiile *apa curge lină* şi *apa curge lin*. Deşi în amîndouă construcţiile „epitetul verbului" îndeplineşte aceeaşi funcţiune adverbială, în primul caz acordul în gen asigură o relaţie mult mai strînsă între cuvintele *apa* şi *lină* decît între predicatul *curge* şi *lină*. În al doilea caz situaţia se schimbă: subiectul *apa* se detaşează mai precis de predicatul care pare a fi bimembru: *apa | curge lin*. Acelaşi fenomen se constată şi atunci cînd adjectivul adverbial nu stă la sfîrşitul propoziţiei, cf. exemplul dat de I. Iordan[156]: „copiii vin *zgomotoşi* pe stradă", cu o relaţie mai strînsă între *copiii* şi *zgomotoşi* decît în a doua variantă a aceleiaşi propoziţii: „copiii *vin zgomotos* pe stradă". În limba literară „epitetul verbal", care se acordă în număr şi gen cu subiectul, devine uşor o apoziţie ceea ce subliniază şi mai bine autonomia lui faţă de predicatul verbal: „Bat drum, *prea încărcate*, vechi care cu trifoi" (A. Maniu, *Lîngă pămînt*).

b) Un adjectiv întrebuinţat ca adverb are adeseori o valoare semantică cu totul diferită de aceea a unui adjectiv diminutiv folosit tot ca adverb. *Frumos* şi *frumuşel*, ca adjective, au două sfere semantice care se deosebesc şi din punct de vedere stilistic; faţă de *frumos*, adverb aproape neutru, *frumuşel* apare ca un adverb mult mai expresiv în următoarea propoziţie a lui Creangă: „Şi dacă vedea omul şi vedea că nu se poate descotorosi de mine cu vorbe, mă lua *frumuşel* de bărbie"[157].

c) Există o deosebire evidentă între adverbele tradiţionale în *-e* (*-eşte*) şi cele formate cu sufixul *-mente*. Un adverb în *-eşte* poate să aibă şi o nuanţă familiară („a intra *sărbăteşte* într-o antologie", Blaga, *O antologie a poeţilor de azi*), iar faţă de ultimele adverbe care s-au introdus doar în a doua jumătate a secolului trecut, şi dicţionarele se arată foarte prudente. Pentru *actualmente* se citează în D. doar un exemplu improvizat; pentru *realmente* (cf. mai mult ital. *realmente* decît fr. *réellement*) nu se citează nici un exemplu[158]; doar despre galicismul *eminamente* (< *eminement*, din *éminent*) aflăm cîteva amănunte. La Caragiale e un stilem caracteristic al stilului politic şi gazetăresc: „Era o gazetă *eminamente* combativă, făcînd crîncenă opoziţie"; la Vlahuţă pătrunde în stilul criticii literare: „Rolul criticului de azi este *eminamente* constructiv"; în sfîrşit, la C. Hogaş devine un element decorativ

Scanned with OKEN Scanner

al comunicării ştiinţifice: „Punct *eminamente* esenţial pentru completa înţelegere a lucrului". Ne pare semnificativ că nici un exemplu nu provine din stilul oral şi că adverbele de acest fel lipsesc cu totul şi din limba poetică.

d) Substantivele care se întrebuinţează fără prepoziţie ca nişte adverbe de mod nu se folosesc în toate stilurile literare. Sub influenţa limbii vorbite, unele ca *fuga*, *glonţ* ori *năvală* apar adeseori în stilul narativ de caracter popular.

fuga: „Cînd văzură ei una ca aceasta ... *fuga*[159] la boieri" (Creangă, D. s.v. *fugă*).

glonţ: „Face cum i-a fost porunca / şi se-ntoarce *glonţ* la stînă" (Iosif, D.).

năvală: „Secerătorii mînau *năvală* spre bordeiele lor" (Delavrancea, D.).

Mai rar e uzul adverbial al substantivului *cerc:* „Se prind de mîini şi se desprind,/s-adună *cerc* şi iar se-ntind" (Coşbuc, *Nunta Zamfirei*).

În mod curios, adverbele de acest tip nu sînt străine nici de limba poetică a secolului nostru.

> Apoi, deodată, toate-au zbughit
> *grămadă*, risipind o fugă prin prundiş.
> (A. Maniu, *Scăldătoarea*)

> Porniră şi norii.
> Convoaie duc toamna-n mormînt.
> Grămezi de linţolii se sfîşie-n vînt,
> În luptă cu corbii, *vîrtej* cu cocorii...
> (Arghezi, *Prigoana*)[160]

> [Şarpele, atins de trăsnet]
> S-a răsturnat şi ţeapăn pluteşte, *buturugă*.
> (Pillat, *Vrăjitorul de şerpi*)

e) E limitat stilistic şi uzul adverbial al substantivului *foc* pe lîngă anumite participii ca *necăjit foc* sau *supărat foc;* a doua expresie apare de pildă la Coşbuc, adică la un autor atît de apropiat de limba populară: „S-a culcat în urmă *supărată foc*" (D.,s.v.).

f) Frecvenţa adverbelor modale — ca şi aceea a epitetelor adverbiale — e un fenomen relativ recent în stilul literar; o nuanţare conştientă a acţiunii apare doar în romanul modern. Pentru a demonstra acest fenomen şi din punct de vedere istoric, am examinat un pasaj de 100 rînduri din *Amintirile* lui Creangă

Scanned with OKEN Scanner

(începutul capitolului III) și o parte de aceeași lungime din romanul *Bietul Ioanide* de G. Călinescu (începutul capitolului XV). Iată pe scurt rezultatele acestei mici comparații.

La Creangă n-am găsit decît 12 adverbe de mod. Dintre cele 4 adverbe simple (*așa* 2, *adînc* 1, *de-a rîndul* 1, *încaltea* 1), numai ultimul are un caracter popular și chiar dialectal: „Nu mi-ar fi ciudă, *încaltea* [« măcar, cel puțin, barem, încai »], cînd ai fi și tu ceva". Prepozițiile care sînt reprezentate de complementele modale compuse sînt *cu* („așa era *cu cale*"; *cu rușine*; *cu binișorul*); *fără* (*fără jitar*, *fără prisăcar*); *la* (*la nevoie*); *din* (*din nou*) și o singură expresie exclusiv populară; *de-a fir-a-păr* în propoziția „au răscolit *de-a fir-a-păr* toate chiliile maicelor". Se înțelege de la sine că între aceste complemente nu găsim nici un neologism.

Cu totul altfel e tabloul oferit de romanul lui Călinescu. În 100 de rînduri am întîlnit nu mai puțin de 26 adverbe și complemente modale. În categoria celor simple (8) a crescut sensibil numărul adjectivelor cu funcție adverbială, de ex. „se răspîndi *fulgerător* zvonul că ..."; „a fost întrebat *telefonic*" etc. Între numeroasele neologisme ca *probabil* și *oficial* se șterge rolul adverbelor tradiționale dintre care puține aparțin vorbirii familiare (cf. *totdeodată*, *de asemenea*). Nu mai puțin șterse și neînsemnate sînt complementele compuse obișnuite (ca *din ce în ce mai mult*; *de bună seamă*); totodată se observă preocuparea autorului în alegerea complementelor sale de mod: „o zi ... agreabilă *în felul ei*; *cu capul aplecat* spre gura canalului": *„în culmea* emoției"; *„cu fălcile* tremurîndu-i ca gelatina"[161] etc. Ici-colo apar și clișee împrumutate din reportajele gazetărești: *„la o atentă examinare"*; *„în așteptarea* autorității superioare". Iată cerințele descrierii unui „fapt divers": asasinarea lui Dan Bogdan, pagini în care se imită stilul ziaristic; marea varietate a adverbelor de mod poate fi considerată ca un fenomen recent în istoria prozei literare române.

19.4. Complementul instrumental. Afară de funcțiunea instrumentală a gerunziului[162], majoritatea complementelor instrumentale derivă dintr-un substantiv precedat de o prepoziție. În anumite cazuri instrumentalul poate fi pus în relief de unele procedee stilistice ca gruparea ternară:

„Ridinger ... lucra neobosit mai mult de o jumătate de secol, [a] cînd *cu pinsula* pictorului, [b] cînd *cu plumbul* desemnatorului, [c] cînd *cu dălțița* gravorului" (Odobescu, citat de Gr., II, p. 187).

Pe lîngă prepoziția *cu*, cîteva alte prepoziții și anumite expresii introduse de *mulțumită, grație, datorită* + Oind pot forma de asemenea complemente instrumentale. Evident că expresiile ca „*datorită* ajutorului primit ..." sau „*grație* timpului frumos" [163] au în sine ceva pretențios; numai *mulțumită* e atestat și la Creangă: „*Mulțumită* Domnului, părinții noștri aveau de unde; căci sărăcia nu se oploșise încă la ușa lor" (D.).

Pentru a ilustra instrumentalul metaforic, iată un frumos citat din Emil Isac, semnalat și de L. Blaga[164]:

Stelele pe cer aprinse
Sfinții *cu aur* le-au uns.

Nu mai puțin sugestivă e și o imagine densă, de inspirație parnasiană, a lui Pillat:

Sub soarele-n amiază e lacul de platină
Și joardele luminii îl bat *cu vergi de foc...*
(*Vrăjitorul de șerpi*)

În ciuda unor efecte retorice pe care nu le mai acceptăm fără rezerve ne mai mișcă lauda cuvintelor și, în general, a limbii omenești într-un *Imn* de D. Anghel:

Ce-ar fi făcut un suflet *cu tot* ce-adună-ntr-însul,
Și oare brațul volnic, și buza ce sărută,
Și ochii, luminoșii, ce au cu dînșii plînsul,
Ar fi putut să spuie ce tace-o gură mută?

19.5. Complementul sociativ. Precum se știe, locuțiunile prepoziționale cu care se construiește acest complement sînt destul de variate. Pentru *dimpreună cu* dicționarele citează doar următoarele exemple: „Să-i aducă pe hîrca de babă dinaintea sa, *dimpreună cu* toate odoarele luate cu vicleșug" (Creangă, D., s.v. *dimpreună*); „A intrat în războiul de front, nu de birouri, *dimpreună cu ceilalți* unsprezece frați ai lui" (Arghezi, citat de Gr., II, p. 191). La Eminescu găsim și o formă arhaică: „Codrul pare tot mai mare, parcă vine mai aproape / *Dempreună cu* al lunei disc stăpînitor de ape" (*Scrisoarea IV*)[165]. Și mai populară e construcția *cu tot cu*, întrebuințată de Sadoveanu: „Cît era el de boier și de fudul — ea și cucoana Maria îl puteau vinde și răscumpăra, jucîndu-l pe degete, *cu tot cu* doftor, *cu tot cu* Bogza și Cuțui și *cu tot cu* nevestele lor" (citat de Gr. II, 191).[166]

Cîteodată, sub influența limbii vorbite, sociativul nu e reprezentat de un substantiv, ci de un pronume interogativ și o întreagă propoziție subordonată: „o-nșeală *cu cine-i* iese-nainte!" (Caragiale, *Kir Ianulea:* în stil indirect liber).

Aspectul negativ al sociativului se exprimă prin *fără* sau *fără de*, dar nici aceste prepoziții nu se găsesc la același nivel stilistic. Pentru *fără de*, construcție mai rară în limba contemporană, vezi la Eminescu: „El privește, *fără de-ncredere* în realitate, la împrejurimea lui " *(Sărmanul Dionis)*.

19.6. Complementul de cauză (sau cauzal). Să examinăm din nou două formule prepoziționale.

Din pricina (+ gen.), expresie mai veche, e atestat, între altele la Rebreanu: „*Din pricina* alergăturilor zadarnice rămăsese în urmă cu munca cîmpului" *(Ion*, citat de Gr., II, p. 178). Precum se vede, avem de a face cu un stil narativ de inspirație populară.

Din cauza (+ gen.) are un caracter ziaristic la Caragiale: „A făcut și politică, a părăsit totdeauna opoziția, *din cauza* nemărginitei și injustei ei violențe" (citat de Gr., *ibid.*).

Afară de prepozițiile *de* și *din* cu care se construiesc multe complemente cauzale, unele verbe sînt urmate în mod obligatoriu de prepoziția *a* pentru a da naștere unei alte categorii de circumstanțiale cauzale: „Și la el, acum, dușumelele erau spălate și miroseau *a sărbătoare*" (G. Bogza, *Moartea lui Iacob Onisia)*.

19.7. Complementul de scop (sau final). Pe cînd majoritatea complementelor de cauză au un caracter static, adică evocă o situație împreună cu factorul care o motivează, complementul final — ca și propoziția subordonată finală — are aproape totdeauna un caracter dinamic: întreaga acțiune — sau, eventual, întreaga descriere a unei situații — tinde spre un scop care nu e încă atins: „*Pentru un* pic de sărutat(ă) / Toată noapte-am tremurat(ă) — citim în textul unui cîntec popular cules de Béla Bartók.[167]

Deosebirea dintre cele două funcții — cauzală și finală — ale prepozitiei *pentru* reiese clar din următoarele texte eminesciene:

Pentru în complement cauzal: „Îți sărut mîna *pentru voința* ce ai de a mă face fericit" *(Cezara)*.

Pentru în complement final: „De ce nu voi *pentru nume, pentru glorie* să scriu?" *(Scrisoarea II)*.

Ultimul exemplu — ca și multe altele (DEm.) — are însă un fel de sens negativ: indicarea scopului e urmată de îndoiala cea mai amară, și de expresia ei grafică; semnul întrebării.

În ciuda oarecărei incertitudini, ne pare interesantă o strofă macedonskiană care retrimite cel puțin la gloria postumă a poetului:

Precum în gol un sunet nu dă nici o vibrare,
Astfel și de pe harpă zburînd a mea cîntare
Nu poate-n acest secol să afle un ecou;
Dar tu, de tainici versuri, o! harpă dezmierdată,
Urmează-ți al tău cîntec, căci dînsul în veci cată
A fi *pentru alți secoli* melodios și nou!

(La harpă)

Și complementul final poate să aibă în limba poetică un sens metaforic care implică unele asociații pur individuale: „Țesînd mătasea, în urzeală / Am prins fir, din stea, *de beteală*" (Arghezi, *Un cîntec*).

19.8. Complementul concesiv. Din nou avem de examinat cîteva locuțiuni prepoziționale: *în ciuda / în pofida* (+ gen.), pe de o parte, și *cu tot / cu toate* (+ nom.), pe de alta. Între primele două deosebirea e evidentă. *În ciuda* (+ gen.) se întîlnește în toate stilurile literare: exemplul citat de Gr. (II, p. 198) din I. Negruzzi arată bine că în această locuțiune cuvîntul *ciudă* nu mai are sensul de „supărare, necaz" [168]: „Verișoara ta tot tînără rămîne, *în ciuda vremii* ce trece." Și mai caracteristic e un exemplu modern, semnalat de Iorgu Iordan: „*În ciuda greutăților* obiective cu care am avut de luptat, am izbutit să ne îndeplinim angajamentul" (LRC., 677). Expresia *în pofida* (+ gen.) e mai rară: la origine avea un caracter popular („*În pofida* fetelor, / *În ciuda* nevestelor", D., s.v. *pofidă*); azi unii o consideră ca un sinonim mai elegant al locuțiunii *în ciuda*.

E foarte vie și formula *cu toate* (+ nom.): cf. la Eminescu locuțiunea *cu toate astea*, folosită chiar și în limba poetică:

Cu mîne zilele-ți adaogi,
Cu ieri viața ta o scazi
Și ai *cu toate astea*-n față
De-a pururi ziua cea de azi.

20. Generalităţi. Ca şi în capitolele precedente, nu putem trece în revistă toate amănuntele stilistice ale frazei[169], adică ale unităţii stilistice compuse din mai multe propoziţii simple ori dezvoltate. Neavînd intenţia de a îmbogăţi cu citate noi materialele oricărei gramatici descriptive, preferăm să ne mărginim la examinarea următoarelor fapte stilistice:

1. Înainte de toate avem de făcut, şi din punct de vedere stilistic, o distincţie precisă între coordonare şi subordonare. Această distincţie ne conduce, firește, la stratificarea conjuncţiilor de coordonare şi subordonare.

2. Numeroase alte probleme stau în relaţie cu predicatele pe care le găsim, pe de o parte, în propoziţiile principale, pe de alta, în cele dependente. Cu acest prilej ne vor interesa atît propoziţiile dependente construite cu un verb finit, adică cu o formă verbală conjugată, cît şi cele construite cu forme verbale impersonale ca infinitivul, gerunziul, participiul perfect şi supinul. După multe conjuncţii echivalenţele nu sînt deloc perfecte: ca de obicei, multe expresii paralele arată o curioasă polarizare, care opune limba vorbită spontană diferitelor stiluri literare: acestea din urmă operează mai des cu forme verbale impersonale.

3. În sfîrşit, aici, în cadrul analizei sintactice, vom reveni la unele probleme de topică care nu puteau fi menţionate în legătură cu sintagmele găsite în propoziţiile simple ori dezvoltate.

21. Coordonarea; alegerea conjuncţiilor. În cazul coordonării copulative[170] posibilităţile de alegere sînt destul de limitate[171], deoarece trebuie să excludem din categoria în chestiune toate conjuncţiile — ca bunăoară *dar(ă), nu numai..., ci* (sau *dar*) *şi* — care stau într-o relaţie mai strînsă şi cu coordonarea adversativă. Ca conjuncţii copulative propriu-zise nu mai rămîn deci decît *şi, iar, (pre)cum şi, atît..., cît...*

Din punct de vedere stilistic e de semnalat că numai *şi* poate fi repetat sub forma de polisindet (**I, 25.7.2**); celelalte conjuncţii nu tolerează repetiţia.

Nu putem uita nici asindetul, adică lipsa oricărei conjuncţii între două propoziţii independente şi chiar paralele: Gr. (II, p. 244) citează dintr-o povestire populară următorul exemplu:

În lipsa mea { băgați de seamă să fiți cuminți, / să vă purtați bine / și să îngrijiți de trebile casei.

Fraza mai ilustrează ceva: în propozițiile legate printr-o conjuncție copulativă se întrebuințează nu numai indicativul, ci și conjunctivul ca o formă oarecum atenuată a imperativului (I, 10.2.7.). Se înțelege că poate fi întrebuințat și imperativul propriu-zis: „Nu *spera* și nu *ai* teamă" (Eminescu, *Glossă*). În unele propoziții coordonate predicatul comun poate fi o formă de optativ: „Du*ce-m-aș* și tot *m-aș duce*" (Alecsandri, *Doină*).

Limba vorbită oferă scriitorului conjuncții disjunctive ca: *ori, sau, ori... ori..., sau... sau...* (și mai rar *cînd... cînd...*). Deosebirile de stil nu sînt prea semnificative: în mod curios, Eminescu pare a fi evitat conjuncțiile disjunctive repetate și — mai ales în cazul unor propoziții mai lungi — preferă conjuncția *sau:* „Fusese vis visul lui cel atît de aievea[172], *sau* fusese realitate de soiul vizionar a toată realitatea omenească?" (Eminescu, *Sărmanul Dionis*); „Visez *ori* e aievea? Tu ești în adevăr?" *(Apari să dai lumină)*.

În domeniul coordonării adversative conjuncția cea mai tipică e *dar*, care, în unele cazuri, poate fi repetată și combinată cu o propoziție eliptică: „Reginele de piatră rămîn, *dar* noi, *dar* noi? (Pillat, *Recuerdo*). În anumite cazuri, între cele două propoziții găsim o pauză mai lungă; prin urmare, a doua propoziție se detașează de cea dintîi și fraza, cel puțin din punct de vedere grafic, tinde să se descompună: "... i-a poruncit să-i frece pe pîntece cu cîlți aspri... *Dar* degeaba i-au frecat pînă le-au jupuit pielea" (Caragiale, *Kir Ianulea*)[173].

Conjuncția *ci* pare a fi, cel puțin în unele cazuri, mai energică decît *dar*; tocmai de aceea e adeseori urmat de un imperativ: „Nu voi sicriu bogat.../ *Ci*-mi împletiți un pat / Din tinere ramuri" (Eminescu, *Mai am un singur dor*).

Precedat de *nu numai..., ci (și)* e astăzi poate mai frecvent decît *dar* în aceeași poziție; în vremea lui Eminescu situația era probabil oarecum diferită: „Ar fi ușor a însemna *nu numai* țara, *dar chiar* și secolul în care ar fi trebuit să se petreacă existența lor cea adevărată" *(Făt-Frumos din lacrimă)*. (DEm., s.v. *numai*.)

Să mai menționăm și pe *deci* drept conjuncția tipică a coordonării conclusive. Și această conjuncție introduce adeseori propoziții devenite aproape autonome; cu acest prilej trebuie semnalată o strofă plină de savoare din postumele lui Eminescu *(Antropomorfism)*, în care se și repetă conjuncția *deci* ~ *deciu* (vezi mai sus, — 15.1.2, p. 92)

22. Subordonarea; alegerea conjuncțiilor. Dat fiind că între părțile propoziției și structura frazei sau, mai bine-zis, a propozițiilor subordonate există o riguroasă corespondență, ar fi foarte util să trecem în revistă toate amănuntele acestui paralelism. Materialul fiind foarte bogat, trebuie să ne mulțumim cu cîteva observații sumare privitoare la propozițiile subordonate *subiective, predicative, atributive, obiective* (sau *completive*) *directe* și *obiective* (sau *completive*) *indirecte*, în ce privește propozițiile *circumstanțiale*, avem de semnalat particularitățile propozițiilor subordonate *locale, temporale, modale, cauzale, finale, condiționale, consecutive* și *concesive*.

22.1. Propoziția subiectivă înlocuiește subiectul propoziției regente și de aceea se poate prezenta sub aspecte foarte felurite.

E de reținut o justă observație a lui Iorgu Iordan: pe cînd propozițiile introduse de *cine, ce, care* etc. sînt foarte frecvente în toate sferele limbii, „formula conjuncțională este caracteristică mai ales pentru vorbirea și scrisul oamenilor cultivați, care au avut și continuă să aibă modele străine". Cu această observație autorul retrimite în mod deosebit la întrebuințarea conjuncției *că*, citînd exemplul: „Rămîne stabilit *că* ne vedem deseară".[174] Observația e valabilă și pentru o frază, de o banalitate voită, a lui Caragiale: „Destul *că* foarte de dimineață, dumnealor, frumos gătite, împreună cu tînărul Goe, așteaptă cu multă nerăbdare, pe peronul din urbea X, trenul accelerat" *(D-l Goe ...)*. Dacă, în limba poetică, o astfel de subordonată precede propoziția principală, avem de a face cu o inversiune patetică care schimbă cu totul impresiile noastre de ordin stilistic, îndepărtîndu-ne oarecum de limba vorbită:

Că te-am zărit e a mea vină
Și vecinic n-o să mi-o mai iert.
(Eminescu, *Atît de fragedă...*)

Dacă, în loc de *că*, poetul se servește de conjuncția *de* DEm., repetată eventual în mod simetric, stilizarea limbajului devine și mai izbitoare:

Nu știam că-i tot aceea
De te razimi de o umbră
Sau *de* crezi ce-a zis femeia.[175]

(Eminescu, *Pe aceeași ulicioară...*)

22.2. Propoziția predicativă poate fi bine ilustrată de un exemplu luat din Sadoveanu (cf. Iordan, LRC., p. 701):

„Bine, băiete, bine, fă-te și tu { *ce-i putea,* / dar mai ales un om cumsecade să te faci."

În acest caz, avem de a face cu o frază compusă din două propoziții coordonate și legate prin conjuncția adversativă *dar:* totodată, de grupul predicativ *fă-te și tu* depinde propoziția subordonată *ce-i putea* care înlocuiește partea pur nominală a unui predicat verbo-nominal. În a doua propoziție principală expresia *un om cumsecade* trebuie considerată ca partea „nominală" a predicatului *să te faci.* În fraza în chestiune se ascunde însă și un fel de chiasm:

A B B A

fă-te ... | ce-i putea, || dar... un om cumsecade | *să te faci.*

Cîteodată întîlnim și o simetrie tripartită: din Beniuc citează Gr. (II, p. 271): *Am să fiu* | ce vreau | s ă f i u.

În ultima analiză, majoritatea frazelor de acest fel vine din stilul oral; cf. la Creangă: „fii *ce-i fi,* asta nu mă privește".[176]

22.3. Propoziția atributivă, care e totodată și r e l a t i v ă (I. Iordan), poate fi introdusă fie de pronumele *care* sau *ce,* fie de adverbul de loc *unde* sau de timp *cînd.* Afară de aceste tipuri mai sînt de semnalat acelea în care la un substantiv se adaugă o formă verbală personală sau impersonală.

22.3.1. Care. Pronumele relativ cel mai frecvent e *care,* ceea ce se datorește în primul rînd faptului că acesta are și o adevărată declinare.[177] La Eminescu *care* e mult mai frecvent în proză decît în limba poetică (în proză: 138 exemple; în versuri: 24, DEm.). În ce privește limba modernă, Al. Graur nici nu citează alte exemple decît cele introduse de *care.*[178]

22.3.2. Ce. Această conjuncție pronominală, de origine populară[179], e încă foarte des întrebuințată de Eminescu (în versuri: 194; în proză: 101), dar din secolul nostru se citează mai ales exemple poetice (M. Banuș, Beniuc).[180]

22.3.3. Adverbe. S-a criticat adeseori întrebuințarea adverbului *unde* în propoziții atributive-relative. După Iorgu Iordan ar fi necesar ca *unde* să se întrebuințeze numai în sens local (ca la Eminescu: „Și apa *unde*-a fost căzut/În cercuri se rotește ...") și nu după modelul fr. *où* (cf. au moment *où* ... etc.).[181] Același autor critică următoarele fraze: „O tactică complicată, *unde* șiretenia e dozată ..."; „După o săptămînă, ca cea precedentă, *unde* am avut ..."; „Lecțiile de gramatică, *unde* ei [elevii] se familiarizează cu ..."; „Feerica amețeală a visurilor, *unde* cele mai absurde peripeții ..." Poate ar trebui să se facă o distincție între uzul temporal propriu-zis („o săptămînă ... *unde* ..."), care e de fapt un galicism inadmisibil și celelalte cazuri în care găsim un complement local metaforic, adică folosit în sens figurat.

22.3.4. Formele verbale p e r s o n a l e sînt relativ rare; la Creangă găsim: „De acu s-apropie vremea *să ne căsătorim*".[182] I n f i n i t i v u l are mai adesea o valoare atributivă; odinioară se spunea: „Veni vremea *a merge* la război,[183]" dar în limba modernă se adaugă și prepoziția *de*. Acest uz e atestat și la Caragiale: „Însă și plăcerea *de a-l asculta* era amestecată cu suferință." [184] Dacă în locul prepoziției apare un s u p i n, acesta din urmă poate avea și un obiect direct: „Cîntec *de adormit* Mițura cînd era mică" (Arghezi). Despre gerunziul atributiv, v. **15.6.3.**

22.4. Propoziția obiectivă (sau completivă) directă nu are conjuncții particulare; înțelesul ei depinde de caracterul tranzitiv al predicatului verbal din propoziția regentă.

După *că* nu se admite conjunctivul; în locul frazei lui Slavici „de mult se vorbiseră *că* de Crăciun *să meargă* împreună la biserică". Iorgu Iordan recomandă soluțiile următoare: „... *că* de Crăciun *vor merge* împreună ..." sau („și mai bine") „*să meargă* de Crăciun împreună..." [185] Se înțelege de la sine că același autor admite conjunctivul după *ca să:* „Nu cred *ca* prietenul meu *să fi avut* o asemenea atitudine" LRC., p. 703—704. O formă importantă a

Scanned with OKEN Scanner

acestor propoziții e întrebarea transformată în propoziție subordonată (întrebare indirectă): „Tu întreabă și socoate / *Ce* e rău și *ce* e *bine*" (Eminescu, *Glossă*).

Legătura dintre două propoziții — una temporală și alta obiectivă directă — poate fi asigurată și de formula *ceea ce:* „După ce ascultă atent *ceea ce* spusese Cocoșilă, Dinu Vasilescu îi șopti lui Ion" (Preda, *Morometii*). Pe lîngă frazele construite cu un conjunctiv, sînt importante — din cauza unor interferențe semantice — și cele construite cu un infinitiv; din punct de vedere morfologic, putem deosebi trei cazuri:

a) Fără prepoziție: „Ai unde *merge* la vară?"[186] (Gr. I, p. 225)

b) Cu prepoziția *a:* „N-are *a face*" (*ibid.*" [187] Cf. la Creangă: „Ș-apoi, de la o vreme, începe *a se lăsa lin* ca vîntul" *(Harap-Alb)*.

c) Cu prepoziția *de a* „Nu mai cuteza *de a glumi*" (Hasdeu).[188] Uneori gramaticile consideră această construcție ca un galicism; totuși uzul contemporan ezită între *avem a face* și *avem de a face* (în limba franceză avem: „*nous avons à* ...", dar cf. construcțiile ca: „être obligé *de*").

22.5. Propoziția obiectivă (sau completivă) indirectă e mult mai rară. La Creangă se citește: „Pentru mine însă numai două merțe de orz și două de ovăz a dat tata *cui* se cuvine." [189] Propoziția dependentă poate fi pusă și înainte: „*Cui* e obișnuit cu mersul trenurilor, o oprire în afară de cele prevăzute în itinerar îi dă de gîndit" (Caragiale, *Întîrziere*). La același autor găsim însă și o altă topică: „Din amîndouă colțurile vine profumul de mititei: e o senzație neplăcută *pentru cine* e sătul; dar *cui i*-e foame, profumul acesta tare-i mai bun decît odagaciul" (idem, *La moși* ....). În locul verbului conjugat se întîlnește și un infinitiv: „Sîntem datori *a ne ajuta* unii pe alții" (Creangă).[190]

În general e recomandabil să nu lărgim prea mult această categorie; multe din exemplele înșirate în alte opere prezintă cazuri de tranziție spre alte categorii de propoziții subordonate.

22.6. Propozițiile circumstanțiale sînt tot așa de felurite ca și complementele circumstanțiale: în cele ce urmează ne vom mărgini, precum am arătat mai sus (I,20), la cîteva categorii mai importante.

22.6.1. Propoziția de loc are multe afinități cu cele atributive ori relative; am văzut că în fraza: „Și apa *unde*-au fost căzut ..." (Eminescu) propoziția subordonată e considerată în

general ca atributivă; totuși, în sens concret, *unde* poate să introducă și o propoziție circumstanțială de loc. În cazul din urmă însă propoziția regentă nu conține nici o indicație de loc, dimpotrivă, acest complement e înlocuit în întregime prin propoziția ori propozițiile ce urmează. Iată de pildă o frază din Eminescu:

Ce cauți [prop. regentă] <
unde bate luna, /
Pe-un alb isvor tremurător,
Și *unde* păsările-ntr-una/
Se-ntrec cu glas ciripitor?

(Diana)

Unde are un sens mai dinamic („spre unde"; lat. „quo") în următoarea frază a lui Creangă: „Harap-Alb ... încalecă și se lasă în voia calului, *unde* a vrea el să-l ducă".[191]

Există fraze în care la propoziția dependentă se referă un adverb antepus: „De acolo, *de unde* îl descărcase ... transatlanticul ..., scrisese ... răvașe înspăimîntate" (Cezar Petrescu).[192]

Și propoziția de loc poate avea un caracter vag și metaforic: „Dumnezeu știe,... *de unde* iei această veselie" (Eminescu, *Sărmanul Dionis*).[193]

22.6.2. Propoziția de timp (sau temporală). Dintre conjuncțiile sale *(cînd, de cînd, din moment ce, după ce* etc.) numai *pînă* ne obligă să facem unele observații:

a) *Pînă* (variantă populară și poetică: *pîn'*) poate fi o conjuncție și fără alte particule postpuse: „El zboară, gînd purtat de dor / *Pîn'* piere totul, totul" (Eminescu, *Lucea fărul*). Asemenea exemple se găsesc și în proză: „Eu mă consider ca fiu al Iașului, pentru că acolo am crescut și m-am format *pînă* am plecat în lume" (Jean Bart, în *Mărturisiri literare*). *Pînă* poate fi urmat de *să*, particula caracteristică a unui conjunctiv: „*Pînă s-aducă* ciorba ..." (Caragiale, *Kir Ianulea*); „*Pînă să se însănătoșească* a trecut vreme multă".[194]

b) *Pînă ce (pîn' ce):* Combinat cu alte procedee stilistice (repetiție anaforică etc.) e atestat tot la Eminescu:

O! desmiardă, *pîn' ce* fruntea-mi este netedă și lină,
O! desmiardă, *pîn'*ești junâ ca lumina cea din soare,
*Pîn-*ești clară ca o rouă, *pîn-*ești dulce ca o floare,
Pîn' nu-i fața mea zbîrcită, *pîn'* nu-i inima bătrînă.

(Noaptea...)

c) *Pînă cînd:* „Și merge Ivan și merge și merge, *pînă cînd* pe însarate ajunge la curțile cele ...“ (Creangă, citat de D., s.v. *pînă*).

Prima combinație pare a fi mult mai rară decît celelalte, cf. totuși unele expresii tradiționale ca *„pînă* nu mor“. *Pîn' ce* se zice, dar nu prea se mai scrie.

Unele locuțiuni conjuncționale ca de pildă *din moment ce* nu se întrebuințează decît în proza literară a secolului nostru; din punctul de vedere al funcției, în acest caz se constată un fel de tranziție spre propoziția cauzală (cf. *de vreme ce*): *„Din moment ce* a plecat din casă, n-ar mai vrea să aibă tratative directe cu ea“ (Rebreanu, *Răscoala*, DLR.).

Și conjuncțiile ipotetice *dacă, de* arată anumite interferențe cu conjuncțiile temporale propriu-zise; acest fenomen poate fi scos în relief și de un gerunziu pus în aceeași frază: „Și *dacă* stele bat în lac / Adîncu-i *luminîndu-l* ...“ (Eminescu, *Și dacă* ...).

Modurile impersonale joacă un rol extrem de important în formarea propozițiilor temporale; să spicuim cîteva exemple:

Infinitiv: „Se făcu o dată și ziuă, — și *pînă* încă *a nu se îmbrăca*, fugi la sac“ (Reteganul, citat de Gr. I, p. 225). După *înainte* infinitivul precedat de prepozițiile *de a* („înainte *de a părăsi* capitala ...“) pare a fi un galicism sintactic (cf. *avant de* + infinitiv).

Participiu: „*Ajuns* calfă la găitănărie, vorbea frumos și cu patimă în mijlocul tovarășilor săi“ (Delavrancea, *Hagi Tudose*); „*Ajuns* acum pe culmea vieții, *înainte / De a descrește*-n umbra ținutului tăcut, / zeiță ... / ... înalț o rugăminte“ (Pillat, *Scutul Minervei*).

Gerunziu: „Einstein, *pornind* dintr-un fenomen paradoxal din domeniul opticii, ajunge la negarea hotărîtă a acestor premise fundamentale“ (Blaga, *Einstein*)[195]; „*Făcînd* investigațiile cele mai atente, sînt în stare a spune următoarele“ (Călinescu, *Bietul Ioanide*). Acțiunea indicată de gerunziu se poate referi și la viitor: „În felul acesta mă dezinteresam de actualitatea imediată, *aspirînd* necontenit spre ziua de mîine“ (Rossetti, *Cartea albă*).

22.6.3. Propoziția de mod (sau modală). În categoria propozițiilor construite cu o formă de indicativ, conjuncțiile cele mai obișnuite sînt *cum, precum, după cum, tot așa / astfel, cum* etc. *Cum* poate să introducă — mai ales în limba poetică — o comparație hiperbolică: „O, ești frumos, *cum* numa-n vis / Un înger se arată“ (Eminescu, *Luceafărul*). Cf. și în proză: „Kir Ianulea

a făcut o nuntă strălucită, *cum* nu se mai pomenea" (Caragiale). *Precum* e frecvent în anumite clișee ale limbii scrise (*„precum* reiese din cele spuse ..."), dar, combinat eventual cu alte procedee stilistice, îl găsim și în limba poetică: „Tu [codrul] din tînăr *precum* ești / Tot mereu întinerești" (Eminescu, *Revedere*). *Așa cum* poate să aibă o nuanță concesivă: „Uscăţiv *așa cum* este, gîrbovit și de nimic, / Universul fără margini e în degetul lui mic" (idem, *Scrisoarea I*). *După cum* se întrebuințează des în unele clișee ale limbii „neutre" (*„după cum* se știe ..." etc.). Cf. și un exemplu din proza lui Blaga: *„După cum* am anunțat, ... D. Onciu a încetat din viață *(D. Onciu)*.

Conjunctivul e obligatoriu după *fără (să)*, dar majoritatea propozițiilor introduse de această formulă admite și infinitivul: în loc de *„fără să* mai *anunțe* pe cineva" (Caragiale) [196] ar fi posibilă, cu o anumită schimbare a tonului, și construcția *„fără a mai anunța* pe cineva".

După *parcă* se întrebuințează optativul pentru a retrimite, sub forma unei comparații latente, la un eveniment dubios: „Ah! E-atît de albă noaptea *parc-ar fi căzut* zăpadă" (Eminescu, *Scrisoarea IV*).

22.6.4. Propoziția cauzală e deosebit de instructivă din punct de vedere stilistic: pe de o parte, conjuncțiile ei arată o evidentă stratificare stilistică, pe de altă parte numeroase sînt și propozițiile construite cu o formă verbală impersonală.

Că este specific mai ales vorbirii populare și celei familiare: „Să le facem fetelor o zestre cît de micșoară: *că*, de! cine se mai însoară astăzi fără zestre, doar de dragoste?" (Caragiale, *Kir Ianulea*, în stil direct). Uneori acest *că* cu sens cauzal e atestat și în limba poetică de inspirație folclorică: „Grăim, doamnă, către tine,/Nu din gură, ci din carte,/*Că* ne ești așa departe" *(Scrisoarea III)*. „Dacă vreți s-aflați/Din ce locuri viu,/Munții-i întrebați,/*Că* ei singuri știu" (O. Denusianu, *Cîntecul pribeagului*).

Căci, deși are adeseori o nuanță explicativă, era încă foarte des întrebuințat în secolul trecut; la Creangă citim :„Hai să fugim cu pluta aceea la frate-meu ... zise Dumitru, *căci* plutele începuse a umbla (D.). La Eminescu se găsesc exemple și pentru repetiția expresivă — și aproape retorică — a acestei conjuncții: „Și de-aceea spusa voastră era sîntă și frumoasă,/*Căci* de minți era gîndită, *căci* din inimi era scoasă" *(Epigonii)*. Tot la Eminescu, unde celelalte conjuncții cauzale sînt încă atît de rare *(căci:* 86,

fiindcă: 2, *pentru că:* ∅), *căci* se folosește adeseori și în proză: „Apoi un nor de colb îi cuprinse, *căci* Genarul venea în fuga calului, de rupea pămîntul" *(Făt-Frumos din lacrimă)*.

Mai multe adverbe pot avea de asemenea funcțiunea unei conjuncții cauzale. Iată un exemplu de caracter ușor arhaic pentru *unde:* „Mihnea răspunse pe scurt că-i pare rău, *unde* nu se pot înțelege de-a dreptul" (Odobescu).[197] Și numeroase adverbe de timp au devenit locuțiuni conjuncționale cauzale; cazul cel mai tipic e reprezentat de expresia *de vreme ce:* „Trebuie să fie ceva neînțeles de mintea noastră, *de vreme ce* a făcut lucruri peste puterea omenească" (Creangă D., s.v. *vreme*).

În limba contemporană cea mai frecventă conjuncție cauzală e *deoarece:* „Tata va fi dat afară, *deoarece* s-a întors din război nebun" (Sahia D.).[198] E interesant că dicționarele nu aduc nici un exemplu din secolul trecut, evident că mai devreme *deoarece* era o formulă interogativă.

Formele impersonale ale verbului nu sînt așa de frecvente în această categorie ca în propozițiile finale; în orice caz, trebuiesc amintite cîteva exemple tipice:

Infinitivul cauzal e rar: „... strigă el enervat *de a fi chemat* în teatru la rampă" (Călinescu).[199] În franțuzește ar fi: „énervé *d'avoir été appelé* ..."

Gerunziul e incomparabil mai des întrebuințat în propozițiile cauzale: „*aflînd* că în casa asta nu cîntă cocoșul, se dedeau bine cu gura" (Caragiale, *Kir Ianulea*; în stilul narativ al autorului). Vezi și la Eminescu, în ultima strofă a *Luceafărului:* „*Trăind* în cercul vostru strîmt / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece." În acest caz avem de a face cu un g e r u n z i u a b s o l u t, deoarece dependenta are un subiect diferit *(voi)* de acela al regentei *(norocul)*.

Și p a r t i c i p i u l poate să aibă un sens cauzal: „*Amăgit* atît de-adese / Nu spera și nu ai teamă" (Eminescu, *Glossă*).

22.6.5. Propoziția finală. Avem de examinat, din punct de vedere stilistic, o singură problemă: care e relația între propozițiile finale avînd un predicat personal și acelea în care predicatul e o formă verbală impersonală.

În prima categorie conjuncția învechită și populară *de*, care se construiește cu indicativul, se opune celoralte conjuncții — ca *(pentru ca) să* — care cer neapărat conjunctivul. *De* e adeseori întrebuințat de Negruzzi, Alecsandri și alți autori (D.); totodată

de ex. la Creangă apar, firește, și construcții mai curente: „Luminate împărate, de-acum cred că mi-ți da fata, *ca să* vă lăsăm în pace și *să* ne ducem în treaba noastră" *(Harap-Alb)*. Și la Eminescu sensul final al conjuncției *de* e atestat de 10 ori (DEm.), dar mai ales în texte poetice: „Zburător cu negre plete, vin la noapte *de* mă fură" (*Călin*; cuvintele fetei de împărat); „Da ce vrei, mări Cătălin,/Ia du-t' *de*-ți vezi de treabă" *(Luceafărul;* cuvintele Cătălinei).

Din secolul nostru D. nu mai citează nici un exemplu, ceea ce nu poate fi o simplă întîmplare; totuși, din limba vorbită Al. Graur mai citează un exemplu : „Du-te *de*-mi adu paltonul" (GA. 200) În Gr., în loc de exemple mai noi, găsim doar observația: „Conjuncția *de*, folosită mai ales după verbe de mișcare, se întîlnește ... în vorbirea populară și familiară" (II, p. 304).

În texte poetice *pentru ca să* nu se întrebuințează; chiar și în proză *pentru ca să* înlocuiește uneori un simplu *să:* „Gîndești că am vrut *pentru ca să*-ți *fac* un atac?" (Caragiale, *O noapte furtunoasă*).[200]

Prepoziția *pentru* e frecventă, tot în proză, înaintea unui infinitiv care înlocuiește verbul finit al unei propoziții finale: „*Pentru a fi* cît mai obiectivă, antologia a trebuit să fie cît mai complectă" (Blaga, *O antologie a poeților de azi*).[201]

Cu aceeași funcție e întrebuințată, deși mai rar, prepoziția *spre*; cu acest prilej ne putem referi și la exemple poetice: „Te-ai dus *spre a stinge* o stea radioasă" (Eminescu, *Mortua est!*); „Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi *spre a cunoaște*" (idem, *Luceafărul*); „Să cer un semn, iubito, *spre a nu te mai uita?*" (idem, *Despărțire*); cf. un exemplu din proza eminesciană: „Nu se oferă o femeie *spre a fi refuzată*" *(Cezara)*.

Majoritatea acestor propoziții finale cu infinitiv se explică prin modele apusene (fr. *pour* + inf., etc.); de aceea le întîlnim foarte des în stilul contemporan al presei. Infinitivul fără prepoziție apare în anumite propoziții finale și în limba populară, mai ales după un verb exprimînd o mișcare: „N-am venit *a peți* (Jarník-Bîrseanu)[202].

22.6.6. Propoziția concesivă arată că, în ciuda unui obstacol, acțiunea indicată de regentă are totuși loc. Obstacolul e exprimat totdeauna de propoziția concesivă; de aceea unii susțin că, din punct de vedere logic, propoziția concesivă „e regenta și nu subordonata ei".[203]

Afară de unele excepții cînd nu se adaugă nici o conjuncție[204], propozițiile concesive sînt introduse, pe de o parte, de *deși*, pe de alta, de *măcar/cu toate că, în ciuda faptului că, oricît* [205] etc. Și aceste conjuncții prezintă o anumită stratificare; de exemplu *deși*, de caracter mai literar, e adesea folosit de oamenii instruiți, iar *măcar că*, de caracter mai popular, se întrebuințează rar și mai ales pentru a da stilului o anumită varietate. Celelalte expresii conjuncționale par a lipsi din limba vorbită.

Măcar că, conjuncția cea mai veche din această categorie, e atestată la Creangă („unii oameni nu se astîmpără nici în ruptul capului; *măcar că* au pățit multe ...“[206]), ca și la Caragiale: „Tînărul, *măcar că* și-a întors privirile de multe ori pe calea umblată, nu a luat seama să mai vină cineva după el“ *(La conac)*. În limba poetică de caracter ușor regional, se găsește în același sens și *măcar* (fără *ca*): „Vestitul crai, *măcar* e crai, / Nu-i vrednic preț pe trei surcele ...“ (Coșbuc, citat de D.).

Pentru *deși* avem un exemplu bine cunoscut din *Lucea fărul:* „Nu caut vorbe pe ales / Nici știu cum aș începe — / *Deși* vorbești pe înțeles, / Eu nu te pot pricepe“ (cuvintele Cătălinei). E atestat și în monologul liric al poetului: „*Deși* nu e decît femeie,/E totuși altfel, « nu știu cum »“ *(De-or trece anii ...)*. Se găsesc multe exemple și în proza eminesciană (vezi DEm., unde *deși* e explicat numai prin „cu toate că“).

Tot în propozițiile concesive putem enumera pe cele introduse de *oricît:* „Să se însoare cu o fată care nu i-e dragă, *oricît:* caută să se prefacă numai pentru că are avere?“ (Rebreanu, citat de DLR.). Și ca atribut pronominal, *oricît* poate introduce niște propoziții concesive, cf. sonetul eminescian *Oricîte stele ard în înălțime ...*

22.6.7. Propoziția condițională pune probleme mai complicate. Între conjuncțiile *de, dacă, în cazul că, cînd, cu condiția să* există mari deosebiri atît stilistice, cît și sociolingvistice. *Cu condiția că* e necunoscută limbii populare, iar *de*, deși era foarte des întrebuințat în limba literară din secolul trecut [207], nu și-a păstrat vitalitatea pînă în zilele noastre. Cf. totuși: „Mai repede, că *de* nu, totul e pierdut“ (Camil Petrescu); „Iar *de* va fi ca steaua să cadă ... /. Cîteodată se ajunge la construcții neromânești, ca de pildă *indiferent de constituiesc* (pentru *indiferent dacă constituiesc*)“ [208]. Propozițiile condiționale admit o mare varietate a modurilor și timpurilor; uzul conjunctivului introdus de *să* („*Să*-l

văd venind, aș mai trăi o viață" (Coșbuc, *Mama*) are un caracter popular, iar uzul imperfectului indicativului („dacă *știam*, te așteptam") provine din limba vorbită.[209]

22.6.8. Propoziția consecutivă. Conjuncțiile propozițiilor de acest fel sînt introduse de *încît, ca, de, ca să, cît, decît,* dar și aceste conjuncții au aspecte destul de diferite. În vorbirea și scrisul oamenilor cultivați cea mai uzuală e *(astfel) încît:* „Lucrul [întrebuințarea articolului — *u*] a devenit posibil prin faptul că între timp, la forma nearticulată, încetase de a se pronunța *u* final, *astfel încît* la forma articulată, unde *-u* fusese suprimat ... vocala *u* a preluat funcțiunea articolului" (Graur, GA., p. 89).

Construcția *atît de ... că ...* e bine ilustrată de un pasaj al poeziei eminesciene *La steaua:* „La steaua care-a răsărit / E-o cale-*atît de* lungă / *Că* mii de ani i-au trebuit / Luminii să ajungă". Construcția *cu cît ...., cu atît* (sau invers) poate da naștere unui frumos paralelism: „Și *cu cît* lumina-i dulce tot mai mult se lămurește, / *Cu-atît* valurile apei, *cu-atît* țărmul parcă crește" (idem, *Scrisoarea IV*).

De se întîlnește și în stilul narativ literar: [ea] „Se plimba toată noaptea cu duhovnicu-n luntre pe lună și cînta *de* răsuna lacul" (Caragiale, *Kir Ianulea*); „acum [Titu Herdelea] poate zice că i-a ajutat Dumnezeu *de* s-a aranjat bine de tot" (Rebreanu, *Răscoala*, în rezumatul unei scrisori).

23. Ordinea propozițiilor în frază. În caz de coordonare [210], și adeseori chiar și în caz de subordonare, predomină ordinea lineară adică la prima propoziție se adaugă a doua și, eventual, a treia; depinde doar de sensul frazei, dacă ordinea propozițiilor poate fi schimbată ori nu. Dacă Pillat scrie în monologul imaginar al unui scit:

> De-mi sună-n întîiul tunet goarna
> Și bubuie din depărtări în depărtări,
> În sînge mi se dezmorțește iarna
> Și ce-a fost mort învie din uitări —)
>
> *(Scitul)*

ne pare evident că nici ordinea celor două propoziții ipotetice nu poate fi schimbată, nici aceea a celor două propoziții principale, coordonate prin conjuncția *și*. Prin urmare, avem de-a face cu un fel de paralelism dublu; cu toate acestea, în fiecare propoziție observăm o dispoziție foarte variată a elementelor sintactice. În

Scanned with OKEN Scanner

primul vers se oglindește schema Conj ← Oind [211] — Pv — Cloc — S, în al doilea, subiectul rămînînd același, prevalează un complement de loc în cadrul schemei Conj — Pv — Cloc [212] (prep — — Su — prep — Su), iar în ultimul, făcînd abstracție de conjuncție, găsim în loc de subiect o mică propoziție subordonată subiectivă *(ce-a fost mort)*, urmată de predicatul verbal *învie* și de un complement de loc metaforic *(din uitări)*.

Faptul că propozițiile ipotetice preced pe cele principale nu ne surprinde deloc; propozițiile ipotetice — ca și cele temporale — pot fi antepuse ori postpuse, dar antepunerea e poate mai frecventă.

În multe cazuri, propozițiile temporale se prezintă ca un fel de introducere: de aceea antepunerea lor e frecventă atît în proza retorică, cît și în acele varietăți ale stilului poetic care operează cu fraze relativ lungi. Iată începutul unui discurs rostit de T. Cipariu în 1860 *(Puterea de viață a națiunii române)*:

„*Cînd* ne uităm înapoi
- la istoria poporului nostru
- și mai cu seamă la a națiunii noastre din astă patrie dulce, *care* e întîiul leagăn al vieții române,

pe aceste locuri nordice-orientale, mai că nu aflăm în șirul atîtor mari secoli, de la începutul celui al doilea al erei creștine pînă acum, peste mijlocul celui de al XIX secol,

decît numai zile
- de lacrime
- de dureri,
- și de suferințe de toată forma;

iar zilele de bucurie
- pentru poporul român
- și pentru națiunea noastră transilvană în specie

au fost
- mai puține
- și mai rare

decît pană de corb alb.“[213]

Fraza e lungă, dar extrem de limpede. Începe cu o propoziție temporală de al cărui predicat verbal *(ne uităm înapoi)* depind două complemente de loc metaforice [214]; mai e de semnalat

și faptul că al doilea complement de loc e caracterizat ori determinat de o propoziție atributivă, introdusă de pronumele relativ *care*. Propoziția principală are un predicat intercalat între un complement de loc și mai multe complemente temporale; în plus, predicatul verbal *aflăm* e însoțit de formula introductivă cam învechită și regională *mai că* [215], și de construcția restrictivă *nu ... decît*. După a doua urmează obiectul direct compus, sub formă de grupare ternară, din trei atribute substantivale. La prima propoziție principală se adaugă, prin mijlocirea conjuncției adversative *iar*, a doua propoziție principală: *zilelor de lacrime* li se opun *zilele de bucurie*. De aici doar forma cea mai simplă a paralelismului întrerupe de două ori grupul predicatului: în primul caz avem de a face cu două complemente indirecte *(pentru .... și pentru ....)*, iar în al doilea cu două forme de comparative făcînd parte dintr-un predicat verbo-nominal și introducînd, drept concluzie, o comparație care pare a lipsi din limba literară contemporană.[216]

Tot pe libertatea relativ mare a combinării propozițiilor în cadrul frazei se bazează structura unui poem puțin cunoscut al tînărului Blaga [217]; textul e publicat exact în aceeași formă ca și în primele două ediții ale *Poemelor luminii* [218]:

În clipele din urmă, ce-mi vor bate
Rar —
Cu inima lor obosită,
Cînd Soartea cu genunchii
Pe trupul meu învins
Ne-ndurătoare îmi va stoarce
Din pieptul celei
Din urmă
Dureri
Puterea de a mai striga,
Aș vrea *s*-o simt atunci deasupră-mi istovită
De lupta dintre mini [219] și ea
Ca să-nflorească-ntr-un surîs
Pe buza-mi moartă întrebarea: „Îndrăzni-va Soartea
Să mai înceap' a doua oară lupta
C-un visător?"

Există o anumită asemănare între această frază blagiană și perioada plină de efecte retorice bine calculate a lui Cipariu. Înainte de a ajunge la sîmburele predicativ al propoziției princi-

pale *(aş vrea)* trebuie să ascultăm, pe de o parte, introducerea acestei propoziţii principale („În clipele din urmă") şi propoziţia atributivă legată de ea („*ce*-mi vor bate / Rar — / Cu inima lor obosită"), pe de altă parte, o propoziţie temporală construită după următoarea schemă:

Conj. — S — Cmod — Cloc

Cînd Soartea cu genunchii / Pe trupul meu învins

(Adj>) Cmod Oind Pv

Ne-ndurătoare îmi va stoarce

Cloc (metaforic)

Din pieptul celei din urmă dureri

Od (Su—Av)

Puterea de a mai striga...

După acest lung preludiu optativul *aş vrea* de care depinde o propoziţie subordonată obiectivă directă:

Conj—Od— Pv— Ctimp— Cloc

s-o simt atunci deasupră-mi

Pv Od Ccauz

Aş vrea istovită/De lupta dintre mini şi ea

Toate aceste antecedente motivează perfect şi propoziţia finală introdusă de *ca să* şi construită după schema:

Pv — Cinstr — Cloc — S .

După această frază, care cuprinde 16 versuri, nu mai lipseşte decît întrebarea mută a muribundului:

Pv — S Conj— Ctimp —Pv —Ctimp — Od

„Îndrăzni-va Soartea | Să mai înceap' a două oară lupta

C soc

C-un visător?"

24. Lungimea unităţilor sintactice. Din analizele pe care le-am intercalat în capitolele precedente reiese clar că atît lungimea propoziţiilor, cît şi aceea a frazelor prezintă deosebiri foarte însemnate. În multe cazuri, deosebirile de acest fel pot fi revelatoare şi din punct de vedere stilistic.

Scanned with OKEN Scanner

24.1. În proză există deosebiri aproape permanente între stilul narativ, care admite unități sintactice mai lungi și mai complexe decît acele pasaje de stil oral care, cel puțin în mod aproximativ, încearcă să reproducă vioiciunea limbii vorbite (vezi Introducere, 4).

Afară de unele excepții bine motivate — ca de pildă un pasaj deosebit de retoric —, enunțurile orale (sau considerate ca atare) tind la o anumită concizie. Deși în proza narativă a lui G. Călinescu nu există fraze deosebit de lungi, dualitatea narațiunii și a dialogurilor se reliefează bine în următorul pasaj din romanul *Bietul Ioanide* (cap. II):

„În drum spre casă, cu mîinile la spate și cu gîndul adunat într-un singur punct, Ioanide își bătea capul să rezolve o problemă care îl chinuia de cîtva timp. De două săptămîni, el și doamna Ioanide erau supărați și ca atare, conform obiceiului, nu vorbeau decît strictul necesar. De fapt Ioanide era acela care începuse ostilitățile, într-o dimineață iritată. Cînd i se întîmpla acest lucru, Ioanide, după o frază oratorică în care evoca și enumera volubil toate vechile erori ale doamnei Ioanide [220], trecea la o mutenie aproape absolută și la o indiferență politicoasă. Venea la masă invitat de doamna Ioanide, mînca fără a spune nimic, cu ochii de obicei înfundați într-o revistă, turna amabil apă ori vin și în paharul lui, și în al doamnei Ioanide, căreia îi răspundea printr-un da ori nu sobru cînd era întrebat dacă mai vrea ori nu dintr-un fel, și se purta, într-un cuvînt, ca un om binecrescut față de o persoană străină silită a mînca la aceeași masă a unui restaurant, din cauza aglomerării."

Pentru a caracteriza această atmosferă, grea de viitoarele furtuni, autorul recurge la fraze care, aproape pe nesimțite, tind să devină din ce în ce mai lungi; dimensiunile lor, care datoresc mult paralelismului și altor procedee sintactice ca bunăoară permanenței insistente a imperfectului narativ,[221] reliefează perfect atmosfera apăsătoare care domnește în casa lui Ioanide. La un moment dat, însă, Ioanide, vrînd să iasă din această „mutenie", își închipuie prima sa convorbire cu d-na Elvira. Deodată, propozițiile sale, încă nerostite, sînt imaginate într-un stil dramatic de o mare concizie:

„— Ascultă, Elviro, nu crezi că e necesar să supraveghezi pe Pica?

Scanned with OKEN Scanner

— S-o supraveghez? Se mira[222] madam Ioanide cea imaginată de arhitect. Parcă știam că ești împotriva oricărei polițiii a părinților în viața copiilor.

— Nu m-am explicat exact .... Vreau să zic: s-o consiliezi ... să-i deschizi ochii ...

— S-o consiliez pe Pica ... Ai haz ... Știi bine că nu se uită la ce spun eu. Idolul ei ești tu."

Și fără astfel de efecte de contrast — adică fără dialoguri aproape dramatizate —, stilul unui autor și mai ales sintaxa lui pot releva intenții foarte precise. Să revenim însă pentru o clipă și la aspectul politic și chiar publicistic al prozei literare. Să ne gîndim, pe de o parte, la frazele atît de bine echilibrate ale lui Cipariu care, în ansamblul lor, constituie o pagină de antologie din istoria prozei române, și să comparăm cu un text mai modern: o pagină din articolul *No pasarán!* (1937) de Geo Bogza:

„Cu aceste vorbe, poporul Madridului s-a ridicat acum un an împotriva trupelor rebele și nu le-a lăsat să treacă. De atunci, generalul Franco bate în loc la porțile eroicului oraș pe ale cărui ziduri scrie: No pasarán! Asupra unui singur fapt nu poate încăpea nici o discuție: Madridul nu a căzut. Și Madridul nu a căzut, trebuie precizat, după ce în marea presă și în presa favorabilă rebelilor căzuse de nenumărate ori. S-a împlinit un an de cînd Madridul a început să cadă, și a căzut de atunci mereu, cu date precise, cu informații categorice, o toamnă și o iarnă întreagă."

E semnificativ că după aceste scurte propoziții bazate pe o funcție a perfectului compus, cu totul neobișnuită, singura frază ceva mai lungă, de o construcție într-adevăr clasică (numita „retardatio" la Roma și în epoca Renașterii), se găsește în ultimul alineat al aceluiași articol:

„Madridul nu a căzut! Și dintre zidurile lui au izbucnit, înflăcărate, și au făcut ocolul lumii, mîndrie și speranță a timpului nostru, aceste două cuvinte cu privire la fasciști: No pasarán! Nu vor trece!"

Chiar și din aceste puține fragmente în proză rezultă că prozatorul e condus în mod relativ precis de anumite principii privitoare la construcția frazei și la lungimea unităților sintactice. Intențiile care îl călăuzesc îi prescriu, fără îndoială, o atitudine stilistică bine chibzuită: totuși nici tendința de a se exprima în propoziții scurte ori chiar laconice nu cere o predominanță absolută a acestui principiu (v. ultima frază citată din articolul lui G. Bogza), nici amploarea prezentării epice a unei situații nu exclude ici-colo

unele trăsături de penel aproape impresionist. Mai riguroase sînt cerințele limbajului persoanelor, în această privință în nici o operă literară limba scrisă, cu construcțiile sale mai complexe, n-ar trebui să influențeze realismul vorbirii directe, chiar dacă avem de a face cu un stil oral imaginar. Aceleași observații se referă, firește, și la proza dramatică.

24.2. Trecînd la limba poetică, perspectiva se schimbă în întregime. E necesar să facem o deosebire cît se poate de precisă între sintaxa unui text plăsmuit conform cerințelor unui metru tradițional și între diferitele varietăți ale versului liber care, și din punct de vedere sintactic, formează un fel de tranziție între proză și vers.

24.2.1. Enjambement-ul în versuri metrice. Cînd versul metric e relativ lung, propoziția începe uneori în cadrul metric: „Le poète pense en vers" — zice Théodore de Banville.[223] Iată cîteva exemple pentru autonomia propozițiilor mai lungi decît alexandrinul românesc:

18: Se poate crede că vreodată ce e foc sacru se va stinge...
(Macedonski, *Noapte de mai*)

17: Veniți, privighetoarea cîntă, și liliacul a-nflorit ...
(*ibid.*)

16: Ah, organele-s sfărmate și maestrul e nebun!
(Eminescu, *Scrisoarea IV*)

15: Din averea strămoșească astăzi nu mai am nimic...
(Macedonski, *Mîngîierea dezmoștenirii*)

15: Și tu te aperi surîzînd, c-o mînă-acoperi sînii..."
(Eminescu, *Ghazel*)

Și alexandrinul e o formă în care poetul, recurgînd totodată și la alte procedee stilistice (ca paralelismul etc.) poate așeza o propoziție de aceeași lungime sau mai multe propoziții mici; în astfel de cazuri structura sintactică corespunde și segmentării emistihurilor:

14 (7, 7): Să cînte?... Pentru cine? | Să moară?... Pentru cine?[224]
(Macedonski, *Noapte de iunie*)

Și dodecasilabul amfibrahic admite asemenea segmentări:

11 (6, 5)[225]: Să rîd ca nebunii? | Să-i blestem? Să-i plîng?
(Eminescu, *Mortua est!*)

Scanned with OKEN Scanner

Și luna e rece | în el și pe cer.

(Macedonski, *Noapte de decemvrie*)

În cazul endecasilabului putem deosebi chiar și la același poet două atitudini. Endecasilabul rimat — așa cum se prezintă bunăoară în sonetele eminesciene — operează adeseori cu versuri autonome, iar endecasilabul nerimat, care corespunde, în ultimă analiză „blank verse"-ului shakespearian, cere fraze mai lungi care, mulțumită enjambement-ului, șerpuiesc dintr-un vers în altul. Iată două exemple:

S-a stins viața falnicei Veneții,
N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri...
.....
Okeanos se plînge pe canaluri...
El numa-n veci e-n floarea tinereții,
Miresei dulci i-ar da suflarea vieții,
Izbește-n ziduri vechi, sunînd din valuri.

Ca-n țintirim tăcere e-n cetate.
.....
„Nu-nvie morții — e-n zadar, copile!"

(Veneția)

— „De unde vii? întreabă Odin blînd.
— „Am răsărit din fundul Mării-negre,
Ca un luceafăr am trecut prin lume,
În ceruri am privit și pe pămînt ∪
Și-am coborît la tine, mîndre zeu,
Și la consorții[226] tăi cei plini de glorii.
De cîntec este sufletul meu plin.
De vrei s-auzi al iernii glas vuind ∪
Și lunecînd prin strunele-mi de fier,
De vrei s-auzi cum viscolește-n arfa-mi ∪
Un cînt bătrîn și răscolind din fundu-i ∪
Sunete-adînci și nemaiauzite,
Ordonă numai — sau de vrei ca fluviul ∪
De foc al gîndurilor mele mari ∪
Să curgă-n volbură de aur pe picioare ∪
De stînci bătrîne, într-o limbă aspră ∪
Și veche — însă clară și înaltă∪
Ca bolțile cerului tău, o, Odin,

Spune-mi atunci, să-nstrun ale ei coarde ∪
Ca să-mi cîştig cununa mea de laur.
(Odin şi poetul)

Să nu uităm însă un fapt: în vremea lui Eminescu mai exista în dicţiune aşa-zisa „pauză metrică", adică la sfîrşitul unui vers, în ciuda enjambement-ului cerut de structura frazei se făcea totdeauna o scurtă pauză; prin urmare, doar cititorul modern concepe „fluviul/de foc al gîndurilor mele mari" ca o unitate fonetică indivizibilă. În plus, trebuie să facem o deosebire precisă între unitatea propoziţiei şi aceea a frazei, pe de o parte, şi autonomia, cel puţin relativă, a unor sintagme care figurează în unităţile mai mari ca o parte constitutivă a acestora. Enjambement-ul cel mai îndrăzneţ e acela care taie în două o unitate s i n t a g m a t i c ă separînd de exemplu un determinat relativ scurt de determinantul său („fluviul/de *foc* ..."). În secolul al XIX-lea clauzulele [227] de acest tip erau încă relativ rare, dar aproape obligatorii, după anumite modele clasice, în unele forme metrice de origine greco-romană:

Ochii mei nălţam visător la *steaua* ∪
Singurătăţii.
. . . . . .
Pîn-în fund băui voluptatea *morţii* ∪
Ne-ndurătoare.
. . . . . .
Focul meu a-l stinge nu pot cu *toate* ∪
Apele mării.
(Eminescu, *Odă* < *în metru antic* >)

Căci a Romei eterne *picioare* marmorei ∪
Daruri aşteaptă.
(idem, *Murmură glasul mării*)

La poeţii moderni „şerpuirea" expresivă a frazei e şi mai evidentă, mai ales dacă avem de a face cu un metru relativ scurt. Să citîm cîteva versuri dintr-un monolog în endecasilabi al lui Pillat *(Elegie în faţa mării)*:

În faţa mării iată-mă | în faţa ∪
Desăvîrşirii cerului pe ape ∪
Fără sfîrşit ... | Dezgrănţarea iat-o,
Şi sufletul cu aripă de spumă ∪

Scanned with OKEN Scanner

De valuri vii,| vestind vuirea verde-a ∪ [228]
Furtunilor,| sub norul de cerneală,
Venind din zări.| În fața mării stau ca ∪
Un stîlp de lut ...

La Pillat, în unele cazuri, enjambement-ul rupe brusc și în mod voit de o manieră aproape leopardiană — unitatea sintagmatică a expresiei: versurile „vestind vuirea *verde-a | Furtunilor*" și „În fața mării stau *ca | Un stîlp* de lut" ilustrează bine acest procedeu, favorizat în mod hotărîtor de dispariția pauzei metrice din dicțiunea contemporană.

Tocmai în această privință există o deosebire absolut clară între poezia populară și cea cultă. Dat fiind că formele metrice fundamentale ale poeziei populare române — octosilabul și hexasilabul [229] — sînt metri relativ scurți, găsim la orice nivel al folclorului poetic propoziții care se întind pe mai multe versuri. Totuși gustul poporului respectă o lege nescrisă care ne pare fundamentală: enjambementul-ul nu prea rupe unitatea unei sintagme (afară de cea predicativă care se împarte ușor în două segmente); astfel fiecare vers cuprinde, dacă nu o propoziție întreagă, cel puțin un element bine delimitat al propoziției:

Foaie de cicoare,	[exclamație introductivă, Su—de—Su]
În prunduț de mare ∪	[complement de loc]
Iată că-mi răsare ∪	[grupul predicatului]
Puternicul Soare.	[grupul subiectului ca sintagmă atributivă]
Dar el nu-mi răsare,	[grupul predicatului]
Ci va să se-nsoare:	[fraza adversativă]
Că mi-a tot umblat ∪	[grupul predicatului, începutul unei fraze explicative]
Lumea-n lung și lat,	[Od, complement de mod]
Țara Românească ∪	} [Od.]
Și Moldovenească	
Lungiș,	[complement de mod]
Curmeziș	[complement de mod, paralelism]
Măre, nonă ai,	[exclamație, — complement de timp]
Tot pe nouă cai:	[complement de mod]
Patru-a ciumpăvit,	[Od — predicat verbal]
Cinci a omorît	[idem]
Și tot n-a găsit ∪	[grupul predicatului]

Scanned with OKEN Scanner

Potrivă să-i fie ∪	[propoziție finală; predicat verbo-nominal]
Vro dalbă soție ...	[Od; sintagmă atributivă]

(Soarele și luna)

După aceleași principii s-a închegat orice poezie, în stil popular, a lui Eminescu; după ce am analizat, într-un alt capitol (**I.10.1**), „doina" *La mijloc de codru ...*, iată cîteva versuri din poemul *Ce te legeni ...*:

Peste vîrf de rămurele	[complement de loc]
Trec în stoluri rîndunele	[Pv—Cmod—S]
Ducînd gîndurile mele	[Pger — Od]
Și norocul meu cu ele.	[Conj — Od — Soc]
Și se duc pe rînd, pe rînd,	[Conj — Pv — Cmod]
Zarea lumii-ntunecînd,	[Od — Pger]
Și se duc ca clipele,	[Conj — Od — Conj — Comp S]
Scuturînd aripele ...	[Pger — Od]

24.2.2. Segmentarea sintactică a versului liber. În acest caz, segmentarea sintactică datorește mult reminiscențelor ritmice păstrate din metri tradiționali; principiul segmentării sintagmatice (vezi mai sus, **I.24.2.1** cele spuse despre sintaxa folclorului poetic) nu mai e aplicat în mod riguros ceea ce se explică probabil prin moda enjambement-ului în poezia modernă. Aceste constatări sumare pot fi ilustrate de două mici texte blagiene din ciclul *Versuri scrise pe frunze uscate de vie* (în vol. *Pașii profetului*). În primul caz, principiul unității sintagmatice e respectat ca și în poezia populară; în al doilea caz determinatul poate fi detașat de determinantul său:

Cînd treci fără sandale pe sub tei	[Conj — Pv — Cmod — Cloc]
porumbii adormiți pe streșini	[S — A(Part — Cloc)]
ciuruite ∪	
se trezesc, crezînd, ∪	[Pv — Pger]
că pașii tăi, mărunții[230], sunt	[Conj — S — Ap — Pvn]
semințe azvîrlite ∪	
de-o mînă bună pentru ei.	[Cag — Oind]
(Psalmistul)	
În vițe roșii strugurii par *sînii goi* ∪	[Cloc — S — Pvn]
ai toamnei, care se dezbracă rînd	
pe rînd ∪	[A gen. — S — Pv — Cmod]
de foi.	[Cloc]
Smulge-i tu din trunchiul lor robust ∪	[Pv ← Od — S — Cloc]

Scanned with OKEN Scanner

și stoarce-i,	[Conj — Pv ← Od]
stoarce-i bulgărilor de pămînt	[Pv ← Od — Oind]
în gură — ca să-ți văd mînuțele	[Cloc — Conj ← Oind — Pv — OD]
de dărnicie tremurînd	[Ccauz — Pger]
și degetele umede de must.	[Conj — Od — Aadj — de — Ccauz]

(Anacreon)

24.2.3. Segmentarea sintactică și ritmul interior al versurilor. Afară de unitățile pe care le-am studiat în mod amănunțit, ar trebui să ne ocupăm acum de propozițiile care cuprind 2, 3, 4 sau mai multe versuri. Deosebit de importante sînt propozițiile compuse din 2 sau 4 versuri; cu ajutorul lor se creează adeseori nu numai un fel de paralelism, ci și un r i t m i n t e r i o r, bazat pe alternanța versurilor „verbale" și celor „nominale"[231], pe dispoziția simetrică a conjuncțiilor etc. Multe poezii eminesciene ca *Și dacă ...*, *Dintre sute de catarge...* au rămas pînă azi modele de neegalat ale acestui ritm sintactic care se îmbină cu cerințele metricii propriu-zise.

FIGURI STILISTICE DE CARACTER SINTACTIC

25. Generalități. În capitolele precedente am făcut numeroase aluzii la o serie de figuri sintactice care, în cele mai multe cazuri, se îmbină cu alte fenomene și efecte stilistice. Acum, terminînd această schiță sumară a sintaxei stilistice, să recapitulăm în mod sistematic cunoștințele privitoare la figurile cele mai importante. Fiecare procedeu va fi ilustrat, în măsura documentației noastre, de exemple luate, pe de o parte, din proza literară, pe de alta, din limba poetică. Fenomenele examinate fiind destul de eterogene, ar fi fost poate mai ușor să le enumerăm în ordine alfabetică[232]; totuși ne-a părut mai folositor să adoptăm — ca și într-un alt studiu sub tipar[233] — o tipologie bazată pe predominanța p a r a l e l i s m u l u i ca principiu fundamental al sintaxei poetice.

25.1. Paralelismul. La origine paralelismul era[234], fără îndoială, un procedeu al limbii vorbite; construcțiile cele mai sim-

Scanned with OKEN Scanner

ple se găsesc atît în limba personajelor, cît și în proza narativă. Adeseori paralelismul apare în unele enunțuri care seamănă cu proverbele:

„La ceartă *unul zice una,*
altul alta,
ori pe rînd,
ori amîndoi laolaltă."

(Caragiale, *Kir Ianulea*)

Fraza citată ne mai relevă ceva: propozițiile (ori expresiile) paralele în care nu se găsesc și un fel de repetiții sînt relativ rare. În exemplul nostru ultimele două segmente reprezintă deja și un alt fenomen: repetiția anaforică (I, 25.2.1).

Să citățm acum o frază din mărturisirile autobiografice ale lui Arghezi:

„D-l Cineva [235] mi-a mai spus !
— *Ai trăit* momente multe,
ai cunoscut feluri de oameni.
ai avut o copilărie.
Dă și cîteva portrete."

(Dintr-un foișor)

În ciuda spontaneității acestor declarații bine reproduse de autor, și aici paralelismul se încrucișează cu alte procedee ca uzul anaforic al verbului auxiliar *ai* (I, 25.2.1) și gruparea ternară (I, 25.3).

Paralelismul e extrem de frecvent în folclorul poetic și îndeosebi în textele de caracter magic (ca descîntecele, etc.). Iată un text din Romanați (*De diochete*, GN. T, p. 82):

[a] Păsărică *albă codalbă,*
[b] *Pică*-n ceri,
pică-n pămînt,
Pică-n piatră nestrămată
[c] Piatra nu putea răbda
ș-în patru crăpa.
[d] Așa să crepe ochii
Diochitorilor,
Gînditorilor,
Strigoilor,
Strigoaicilor,
Muroaicilor,

[e] Să rămîie [cutare] *curat,*
Luminat,
[f] *Ca* roua-n cîmp,
Ca steaua-n ceri.

După acest text folcloric în care găsim 6 paralelisme succesive, să citățm un text magic literar din drama *Zamolxe* a lui Blaga; e scena în care Vrăjitorul și Magul își încheie alianța:

Vrăjitorul (îi tinde mîna): Mîna și cuvîntul meu!
Magul (încet): *De* t i n e *-ascultă* apa!
Vrăjitorul (mai încet): *De* m i n e *-ascultă* focul!
Magul : *De* t i n e *-ascultă* vîntul!
Vrăjitorul : *De* m i n e *-ascultă* stelele!
Magul : Și mai presus de orișice
de t i n e *-ascultă* tot ce nu e.

Exemplele poetice sînt poate și mai numeroase decît cele în proză; să ne referim din nou nu numai la prima strofă eminesciană din *Mortua est!*, unde cele trei propoziții nominale formează un frumos paralelism (vezi **I, 12.2.1**), ci și la strofa nu mai puțin caracteristică din *Amorul unei marmure*, unde paralelismul se îmbină, ca și în multe alte cazuri, cu enumerația:

Un leu pustiei rage turbarea lui fugindă,
. . . . . .
Și norii-și spun în tunet durerea lor mugindă,
Gîndirile de foc.

La Macedonski paralelismul servește pentru a pune în relief motivul final din celebra sa *Noapte de decemvrie:*

Și m o a r e emirul sub jarul pustiei —
Și focu-n odaie s e s t i n g e și el.

La D. Anghel paralelismul, de caracter pur impresionist, se îmbogățește cu o curioasă gradație:

Sfioase-s bolțile spre seară și *mai sfioasă*-i iasomia.
(În grădină)

Numeroase alte exemple ale paralelismului vor fi citate în subcapitolele următoare, în legătură cu alte figuri de ordin sintactic.

25.2. Repetiția. Această figură stilistică [236] aparține atît sintaxei, cît și lexicologiei stilistice, potrivit naturii cuvintelor sau segmentelor repetate.

Scanned with OKEN Scanner

Repetiția, pe care o putem numi **lineară** (și care e un fenomen mai mult lexicologic decît sintactic), se folosește pentru a pune în relief un element deosebit de important al frazei; iată cîteva exemple ilustrînd repetiția lineară a **adjectivelor**, a **verbelor** și a **adverbelor**. Toate aceste categorii pot fi însă considerate și ca părți de propoziție, adică ca atribute adjectivale, predicate verbale și complemente circumstanțiale (de mod, etc.):

Privighetori din alte țări
Vin doina să ne-asculte;
La noi sînt cîntece și flori
Și lacrimi *multe, multe*.[237]
(Goga, *Noi*)

În ultimele două versuri e de remarcat atît caracterul nu logic, ci emoțional al enumerării *(cîntece, flori, lacrimi)*, cît și un exemplu tipic al polisindetului (**I, 25.7.2**)

Repetiția verbului se folosește pentru a pune în relief o acțiune neobișnuit de lungă. Într-o poezie a lui Z. Stancu refrenul — sau, mai bine zis, leitmotivul — e *„Așteptăm, așteptăm" (Buna Vestire)*. Dacă între cele două predicate verbale se intercalează un adverb indicînd o cantitate, o durată etc., se impune ideea unei delimitări în timp: *„A răbdat* el *cît a răbdat"* (Caragiale, *Kir Ianulea*).

Unele adverbe, ca de exemplu *încet*, sînt adeseori repetate: „Cînd te doresc eu cînt *încet-încet"* (Eminescu, *În lină-mi geme și suspin-un cînt...)*. Cf. și la D. Anghel: „În liniștea odăii s-a stins *încet-încet" (Moartea narcisului)*.

Nu pot fi considerate ca repetiții lineare propriu-zise expresiile idiomatice care, fără repetiția unui cuvînt, și-ar pierde înțelesul: „Kir Ianulea, om cu hristoitie, făcea *fețe-fețe"*[238] (Caragiale). În astfel de cazuri e vorba de lexicalizarea totală a unei repetiții.

Mai expresive — dar uneori și mai retorice — sînt repetițiile care apar într-un punct deosebit de important al frazei, îndeosebi la limita unei unități sintactice; pentru a descrie precis aceste fenomene trebuie să ne folosim de termenii speciali ai stilisticii și — într-o epocă mai îndepărtată — ai retoricii clasice.[239]

25.2.1. Anafora. Repetiția inițială e relativ rară în stilul oral al personajelor unei opere literare. În stilul dramatic ea poate exprima o anumită insistență: *„Nu știi* ce mi s-a întîmplat, *nu știi* cum mă fierbe el pe mine de două săptămîni?" (într-o replică

a lui Jupîn Dumitrache, Caragiale, *O noapte furtunoasă*). În acest caz avem de a face cu o repetiție sintagmatică (v. mai jos), deoarece se repetă o întreagă unitate sintactică.

Anafora se poate referi la elementele cele mai felurite ale propoziției:

Subiect: „*Vreme* trece, *vreme* vine" (Eminescu, *Glossă*); „În odaie e tăcere. / *Luna* cere, / *Luna* moare" (A. Maniu, *Noapte nebună*). Subiectul repetat poate fi și un pronume:

Tu, ce într-această nație creștină
Strălucești ca ziua într-a sa lumină
Tu, o, *doamne*[240], cărui patru țări se-nchin ...
(Bolintineanu, *Mircea cel Mare și solii*)

Pronumele demonstrativ poate fi repetat pentru a pune în relief importanța a două subiecte substantivale simetric așezate:

Dar luna cea rece, și-*acea* dușmănie
De lupi care urlă, — și-*acea* sărăcie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,
Sînt toate pustie din calea cea dreaptă.
(Macedonski, *Noapte de decemvrie*)

Și pronumele nehotărît *totul* poate funcționa ca un subiect pus în relief de repetiție:

În *noi totu!* e spoială, *totu*-i lustru fără bază.
(Eminescu, *Epigonii*)

Predicat verbal: Repetiția lui anaforică se asociază adeseori cu efecte într-adevăr retorice:

A murit pe luncă nucul,
A murit și-i mult de-atunci.
(Coșbuc, *Nucul*)

Regret albia-ți frumoasă, Amaradie iubită,
Regret piscurile tale coperite de păduri ...
(Macedonski, *Mîngîierea dezmoștenirii*)

se duc și vin
.....
albe fecioare și negre fecioare:
îndemnuri cerești,
să fim încă o dată,
să fim încă de o mie de ori,
să fim, să fim,!
(Blaga, *Tăgăduiri*)

Scanned with OKEN Scanner

Obiect direct: La unii poeți, ca Minulescu, prolixitatea stilului conduce la o repetiție facilă și cu totul gratuită a obiectelor directe paralele, introduse de același numeral cu funcție de atribut: „În ~~fruntea~~ ta... / Voi scri *trei ode,* / *Trei romanțe* / *Trei elegii* / Și *trei sonete*" *(Odeletă).*

Complemente (de loc): „*Afară* era vîntul, *afară* era ploaie" (Arghezi, *Între două nopți);* (de mod) „*extrem de* nervos, *extrem de* nemulțumit" (Camil Petrescu, *Jocul ielelor:* — într-o indicație scenică).

Conjuncții: Repetițiile cele mai frecvente se constată în legătură cu *cînd* și *dacă*, adică în propozițiile temporale și ipotetice:

Cînd luna prin nouri pe lume veghează,
Cînd fiece undă se-mbracă c-o rază,
Cînd cîntă ai somnului ginii nătîngi —
Tu tremuri și plîngi.

(Eminescu: *Cînd ...*)

Cînd tot se-nveselește, *cînd* toți aci se-ncîntă,
Cînd toți își au plăcerea și zile fără nori,
Un suflet numai plînge ...

(idem, *Din străinătate*) [241]

„Revoluția nu mai poate fi în pericol, adică trădată și oprită prin denunțări la Agie, la poliție... *Dacă* poate fi primejduită, *dacă* o trădăm, în esența ei, *dacă* înșelăm așteptările poporului, *dacă* nu ținem ceea ce am făgăduit acestui popor..." (Camil Petrescu, *Bălcescu).*

Trebuie amintite și unele formule interogative; *cum* e repetat în mod spontan în următoarea replică a „Responsabilului": „*Cum* e cu putință atîta neînțelegere? *Cum* vreți ca intelectualii să mai aibă încredere în intelectualii din mișcare?" (Camil Petrescu, *Jocul ielelor*). [242]

Pronumele interogativ *ce* e repetat de Macedonski la începutul unor întrebări retorice:

Ce?... Se naște omu-ntr-însul cu a răului menire?
.....
Ce?.. Tîlhar te-ații la drumuri pentru gustul de răpire?
Ce?.. N-aștepți pînă ce foamea vine a te doborî?

(Ocnele)

Scanned with OKEN Scanner

În ce privește construcțiile anaforice complexe, ar fi cu neputință să intrăm în amănuntele tipologiei lor. Totuși, trebuie să insistăm asupra importanței unor repetiții sintagmatice, ca de pildă următoarele: „*Ce noapte* groasă, *ce noapte* grea!" (Arghezi, *Duhovnicească*); „*De ce m-ai trimis* în lumină, Mamă, / *De ce m-ai trimis?*" (Blaga, *Scrisoare*). De reținut și repetiția anaforică complexă pe care am rĕlevat-o la Z. Stancu:

Din clocotul frunții,
din miezul inimii,/
Din oase,
din sînge,
din piele,/

Desprindeți-vă cîntece

ale lumii,/
Ale pămîntului,
ale norilor,
ale mele.
(Pentru începutul cîntecelor)

Să semnalăm, în sfîrșit, și două cazuri de anaforă încrucișată. Primul ne e oferit de „lied"-ul eminescian *Și dacă...*, iar al doilea de poemul arghezian *Un cîntec*:

A) *Și dacă* ramuri bat în geam/Și se cutremur plopii,
B) *E ca* în minte să te am/Și-ncet să te apropii.
A) *Și dacă* stele bat în lac,/Adîncu-i luminîndu-l,
B) *E ca* durerea mea s-o-mpac/Înseninîndu-mi gîndul.
A) *Și dacă* norii deși se duc/ De iese-n luciu luna,
B) *E ca* aminte să-mi aduc/De tine-ntotdeauna.

A) *Țesînd* mătasea, în urzeală
B) *Am prins* fir, din stea, de beteală.
A) *Țesînd* cînepa și lîna creață
B) *Am prins* cîlți și zdrențe de ceață.

S-ar putea crede că avem de a face cu procedee pur literare; totuși și Creangă citează în povestea lui despre Stan Pățitul versuri populare care prezintă o alternanță aproape similară a construcțiilor A și B:

A) *De urît* mă duc de-acasă,
B) *Și urîtul* nu mă lasă;
A) *De urît* să fug în lume,
B) *Urîtul* fuge cu mine.

În acest caz e extrem de interesantă repetiția insistentă, de o monotonie voită, a cuvîntului *urît*, existent și în cadrul folclorului poetic.

Scanned with OKEN Scanner

25.2.2. Epifora. Repetiția care se ivește la sfîrșitul a două unități sintactice a dat naștere clauzulelor cunoscute ca r i m e și a s o n a n ț e. Rădăcinile acestui procedeu pot fi regăsite atît în limba vorbită, cît și în scrierile literare. La Caragiale, asemenea exemple caracterizează, pe de o parte, proza narativă a autorului, pe de alta, comunicările personajelor:

„Îi spunea fără sfială ce auzise și văzuse, și ține-te: că ăla ți-a zis *așa* | și i-ai răspuns *așa*" *(Kir Ianulea)*.

În aceeași nuvelă Kera Marghioala spune protagonistului pentru a-l îndemna la căsătorie: „Frumos *ești*, voinic *ești*, bogat *ești*".

Și epifora dă frazelor paralele un caracter sentențios; în această privință ea întrece și expresivitatea anaforei:

„Pînă la apariția omului, toate viețuitoarele făceau ce fac *și azi:* | săvîrșeau cum săvîrșesc *și azi*" *(Din pragul apusului)*.

Și la Camil Petrescu observăm o asemenea combinație a paralelismului, a anaforei (aproximative) și a epiforei:

„A i s u f e r i t *prea mult*, | a m s u f e r i t cu toții *prea mult*" *(Bălcescu)*.

Expresia epiforică poate fi urmată de un cuvînt care se schimbă de la o propoziție la alta (după schema: x a x — x a x): „Egal sieși, Tudor Arghezi nu a fost niciodată poetul *unei singure teme*... și al *unei singure corzi*" (A. Martin, *Poeți contemporani*).

Din epifora prozei literare se naște aproape pe nesimțite monotonia expresivă a rimelor bazate pe repetiție:

Toți se gîndeau la viața *lor*,
La dispariția *lor*.

(Bacovia, *Largo*)

Iată, în sfîrșit, exemplul cel mai cunoscut al epiforei poetice, care, cel puțin în acest context, tinde să se transforme într-un fel de sunet de orgă:

Dormeau adînc sicriele de *plumb*,
Și flori de *plumb* și funerar vestmînt —
Stam singur în cavou ... și era vînt ...
Și scîrțiau coroanele de *plumb*.

(idem, *Plumb*) 243

25.2.3. Anepifora. Combinațiile repetițiilor numite anaforă (I, 25.2.1) și e p i f o r ă (I, 25.2.2) sînt fenomene mult mai rare: totuși și ele trebuie semnalate în acest context. Formele cele mai

simple ale anepiforei par a deriva din anaforă: într-o poezie deja citată a lui Bacovia găsim următoarele versuri: „*Dor* de tine și de altă lume,/*Dor* ...“ *(Largo)*. La Blaga anepifora poate deriva și din epiforă:

O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea
decît cu viața,
mi-ai vorbi. De-acolo unde ești,
din pămînt ori din poveste, *mi-ai vorbi*.
(*Psalm*)

Aceeași construcție — numită кольцо (inel, cerc) — de stiliști-cienii ruși — caracterizează un alt pasaj din același poem:

Ori nu dorești *nimic?*
Ești muta, neclintita identitate
(rotunjit în sine a este a),
nu ceri *nimic*. Nici măcar rugăciunea mea. 244

La al doilea element al anepiforei se mai poate adăuga o repetiție lineară:

Caut, nu știu ce *caut*. *Caut*
un cer trecut, ajunul apus ...
(Blaga, *Lumina de ieri*)

Anepifora e relativ frecventă la Z. Stancu: „*Într-una* arde inima, *într-una*“ *(Cîntec)*; „*Prin lume* te caut, *prin lume*“ *(ibid.)*; „*Maria*, Buna Vestire, *Maria*“ *(Buna Vestire)* etc.

25.2.4. Epanafora. Această combinație a epiforei și a anaforei se întîlnește cîteodată la Macedonski ca un important element al sugestivității:

E vremea rozelor ce *mor*,
Mor în grădini, și *mor* și-n mine ...
(*Rondelul rozelor ce mor*)

În aceste versuri epanafora se îmbină cu o anaforă:

Mor în grădini, și
mor și-n mine ...

ceea ce arată posibilitățile de a trece de la aceste varietăți ale repetiției la g r u p a r e a t e r n a r ă (**I,25.3**).

În poemul *Noapte de decemvrie* epanafora constituie între două strofe o legătură atît ritmică, cît și tematică (ALS. p. 69):

Scanned with OKEN Scanner

Bagdadul! Bagdadul! *şi el e emirul* (vs. ultim, strofa a IX-a)
Şi el e emirul, şi are tezaur (vs. prim, strofa a X-a)
Şi-ntreagă, fîntîna, *e tot cum o ştie* (v. ultim. strofa a XIX-a)
E tot cum o ştie — dar, scarbăd la faţă (vs. prim, strofa a XX-a)
Iar alba cetate *rămîne nălucă* (vs. singular după strofa a XXXV-a)
Rămîne nălucă, dar tot o zăreşte (vs. prim, strofa a XXXVI-a)

Mai e de amintit şi un fel de epanaforă aproximativă, atestată de pildă la Arghezi *(Între două nopţi)*:

Şi am voit atuncea să sui şi-n pisc să fiu.
O stea era *pe ceruri.* | *În cer* era tîrziu.

25.3. Gruparea ternară [245]. Afară de exemplele pe care le-am semnalat deja în alte capitole, mai trebuie să facem unele observaţii sumare despre figura atît de clasică „Veni, vidi, vici", folosită şi analizată sub nume de tricolon chiar şi în antichitate.

Ca şi în alte cazuri, trebuie subliniat, ca origine, caracterul absolut spontan al unor grupări ternare care, eventual, se pot îmbina şi cu o repetiţie. Iată un fragment de dialog din *Jocul ielelor* (Camil Petrescu):

[RESPONSABILUL] *La noapte* izbucneşte războiul imperialist ...
[DAŞCU] *La noapte*, izbucneşte?
[RESPONSABILUL] *La noapte.*

Funcţia acestei repetiţii ternare e evidentă: autorul vrea să pună în relief, în propoziţii din ce în ce mai scurte, motivul dominant al convorbirii: data atît de apropiată a unui eveniment istoric.

Şi proza literară, îndeosebi stilul poemelor în versuri, poate imita aceste efecte de concizie laconică:

„*Nici* pisc. *Nici* stea. *Nici* vultur. E tare-ntuneric" (Teodoreanu, *La porţile nopţii*).

Dacă gruparea ternară are un caracter retoric, fraza devine mai lungă, mai încărcată de procedee stilistice:

„Noţiunile [a] de *frumos* şi *urît*,
[b] de *bine* şi de *rău*,
[c] de *drept* şi de *nedrept*,
[*concluzia*] şi-au pierdut semnificarea pe care o căpătaseră în minţile oamenilor" (Brătescu-Voineşti, *Din pragul apusului*).

Scanned with OKEN Scanner

La același autor găsim exemple și pentru repetiția ternară a unui singur element al frazei ca bunăoară atributul adjectival: „Dar iată că *lunga*, *anevoioasa* și *migăloasa* evoluție a vieții pe pămînt a ajuns să producă omul" *(ibid.)*.

Gruparea ternară bazată pe trei adjective se observă și în cazul unor epitete postpuse: „Conacul din Lespezi era *bătrîn*, *modest* și *prietenos*" (Rebreanu, *Răscoala*).

Repetițiile de acest fel arată oarecare înrudire cu un curios caz de apoziție ternară:

„Dinspre partea mamii, tatăl ei, Ion Voinescu I, *fost* director al școlalei militare, *fost* aghiotant al lui Vodă Știrbey, *fost* prefect al Poliției Capitalei la 1848, era un om care ... se îndeletnicea și cu literatura" (Brătescu-Voinești, conferința din 1932, publicată în *Mărturisiri literare*).

În multe cazuri, ritmul sacadat al grupării ternare poate avea un accent dramatic. În legătură cu accidentul tragic al unui miner, G. Bogza scrie: „Era prizonierul *neantului*, al *frigului* și al *morții*" *(Moartea lui Iacob Onisia)*. Asemenea efecte sînt cunoscute și limbii poetice: „Muncesc din greu, fac *tot* ce pot/Și *tot* flămînzi, și *tot* desculți" (St. O. Iosif, *Adio*).

Repetiția ternară a unui predicat verbal pare a fi mai rară; în acest caz verbul se pune la începutul frazei: „*Vine* Otilia, *vine* Felix, *vine* Pascalopol eșetera și declară că totul e o calomnie" (G. Călinescu, *Enigma Otiliei*).

Pentru gruparea ternară formată din conjuncții am citat deja multe exemple; să mai adăugăm la cele cunoscute două versuri macedonskiene, de inspirație vădit parnasiană:

> În zare lupi groaznici s-aud răgușit
> *Cum* urlă, *cum* latră, *cum* urcă, cu-ncetul.
>
> *(Noapte de decemvrie)*

25.4. Chiasmul. Considerat și ca un fel de „simetrie în cruce", după schema A — B — B — A [246], chiasmul se întîlnește atît în proză, cît și în poezie. Din Caragiale *(Kir Ianulea)* avem de citat un exemplu în care antiteza formată de pronumele *dumneaei* și *dumnealui* e precedată și urmată de două tricoloane verbale:

„Aicea țipa, ocăra și blestema } numai *dumneaei*,

iar *dumnealui* { asculta,
înghiţea
şi tăcea".

E curios că la Eminescu găsim exemple mult mai simple: „*Toate*-s *vechi* şi *nouă toate*" *(Glossă)*; „*Femeie* între *stele* şi *stea* între *femei*" *(Din valurile vremii)*; „Cînd prin această lume să trecem ne e scris/ Ca *visul* unei *umbre* şi *umbra* unui *vis?*" *(Despărţire)*.

25.5. Anacolutul. Acest procedeu stilistic care implică o schimbare bruscă şi adeseori nemotivată a construcţiei sintactice apare în enunţurile puţin îngrijite sau prezentate ca atare; de aceea e frecvent în limba vorbită a personajelor lui Caragiale:

[JUPÎN DUMITRACHE] „Eu am ambiţ, domnule, cînd e vorba *la o adică de* onoarea mea de familist."

(O noapte furtunoasă).

[ZULNIA] „Ei da, mătuşică. *De vreme ce ştii, de vreme ce* nu-ţi mai pot ascunde nimica, trebuie să-ţi spun tot, să te fac să-nţelegi.

[ARGHIRIŢA] Ce să-nţeleg! ce vrei să-nţeleg, *decît* că eşti o copilă naivă, o neroadă, o nebună!

(Hatmanul Baltag).

Anacolutul devine un procedeu retoric la tînărul Eminescu; într-o strofă citată şi în alte capitole citim:

Murindului speranţa, turbării răzbunarea,
Profetului blestemul, credinţei Dumnezeu,
La sinucid o umbră ce-i sperie disperarea,
Nimic, nimica eu.

(Amorul unei marmure)

25.6. Elipsa. Am semnalat deja numeroase cazuri de elipsă, explicînd prin acest procedeu — cunoscut pe toate nivelurile limbii — şi geneza multor propoziţii nominale **I.12.** Toate aceste consideraţii nu sînt însă adevărate decît în cazul cînd admitem, cel puţin pentru limbile indoeuropene, o propoziţie b i m e m b r ă, formată din subiect şi predicat. Dacă admitem ca formă de bază schema S — P, găsim o elipsă în a doua parte a frazei eminesciene citată în repetate rînduri: „Toate-s vechi şi *nouă toate*" Cf. şi la Macedonski: „Şi luna e rece în el, şi *pe cer*" *(Noapte de decemvrie)*. Totuşi, teoria elipsei mai trebuie întregită şi printr-un alt prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipiu: în cursul unei convorbiri ne exprimăm rareori în propoziții complete, deoarece o mare parte a frazelor noastre virtuale pot rămîne neexprimate, adică s u b î n ț e l e s e. Fără jocul foarte complex al subînțelegerii, atît convorbirea normală, cît și oglindirile sale artistice și-ar pierde vioiciunea și ritmul la care vorbitorul se așteaptă. În unele dialoguri propozițiile eliptice sînt poate tot așa de frecvente ca și cele construite cu un predicat verbal ori verbo-nominal. În *Căldură mare*, cunoscuta schiță dramatizată a lui Caragiale, propozițiile necomplete alcătuiesc o parte deosebit de importantă a textului:

F[ECIORUL]. — Nu, domnule, n-a plecat.
D[OMNUL]. — Atunci e acasă.
F. — *Ba nu*, da n-a plecat la țară, a ieșit așa.
D. — *Unde?*
F. — *În oraș.*
D. — *Unde?*
F. — *În București.*
.....
D. — Să-i spui cînd s-o întoarce că l-am căutat ...
F. — *Cine?*
D. — *Eu.*
F. — *Numele dv.?*
D. — *Destul atîta!...*
F. — *Bine, domnule.*
.....
D. — *A!..* Spune-i ca să ne-ntîlnim negreșit.
.....
F. — *Unde?*
D. — Știe dumnealui ... *Da*, să vie neapărat.
F. — *Cînd?*
D. — Cînd o putea.
F. — *Prea bine.*
.....
D. — *A!..* și dacă vede pe amicul nostru ...
F. — *Care amic?*[247]

Examinînd textele de acest fel, nu mai putem fi atît de categorici în privința propozițiilor bimembre. În realitate, tendința de a reduce dialogul la esențial și de a opera necontenit cu subînțelegerea amănuntelor lingvistice neformulate ne-ar putea sugera ideea că, în loc de a recurge mereu la noțiunea de elipsă, ar fi

Scanned with OKEN Scanner

mai recomandabil să propunem o definiție mai elastică a propoziției. În orice caz, formele de expresie care caracterizează un dialog cer să fie descrise așa cum s î n t, ceea ce mărește în primul rînd importanța a două fenomene: a contextului și a posibilităților de subînțelegere.

25.7. Figuri create cu ajutorul conjuncțiilor.

25.7.1. Asindetul. Cînd vorbitorul sau scriitorul tinde să omită conjuncțiile care ar fi necesare în vorbirea curentă, obținem figura numită a s i n d e t, adică lipsă de conjuncții. Firește, acest procedeu nu exclude deloc folosirea simultană a altor figuri stilistice. În versurile bacoviene

E toamnă,| e foșnet,| e somn ...
Copacii pe stradă, oftează;
E tuse,|e plînset|e gol ...
.....
(*Nervi de toamnă*)

asindetul se îmbină cu anafora și cu gruparea ternară. Asindetul e frecvent și în stilul narativ al unor autori ca de pildă Delavrancea; stilul său nominal, care are ceva și din stilul telegrafic, elimină tot ce e de prisos pentru înțelegerea unei acțiuni sau a unei situații:

„Pe strada Polonă, nimeni. Pomi încărcați de zăpadă. În apropierea unor case mari, o țigăncușă ghemuită într-un palton vechi, cu buzunarele scoase afară. Crezui *că* e bolnavă. Trecui drumul. Mînca un codru de pîine albă, *și* întindea, cu poftă, de niște costițe de porc. În fața ei un cîine gras *și* curat. Un danez șoriciu. O privea. Cu ochii după friptură" *(De azi și de demult)*

În acest fragment, compus din 10 propoziții, găsim doar 3 conjuncții din cele mai simple *(că, și)*, ceea ce nu poate fi un caz întîmplător. Asindetul e una din trăsăturile caracteristice ale stilului lui Delavrancea.

25.7.2. Polisindetul. Și acumularea paralelă a conjuncțiilor e atestată în aceeași limbă poetică de inspirație simbolistă și impresionistă. Fraza pe care o vom cita începe cu un *și*, care-i dă o solemnitate aproape biblică; astfel prevestește poetul (în 1903!) revoluția ce are să vie:

Și, dacă se zguduie orașul,
Și creierul rămîne pierdut;

Scanned with OKEN Scanner

Şi, dacă munca trosneşte din braţe, din piatră,
din fier, —
Mulţimea anonimă se va avea în vedere.
Tot, ce-mi trebuie să am, pot să cer.
(Bacovia, *Note de toamnă*)

25.8. Figuri născute din dialog. Cîteva figuri sintactice derivă, în ce priveşte limba literară, dintr-un dialog mai mult sau mai puţin imaginar; în anumite momente autorul pare a se adresa cititorului ca unei persoane făcînd parte din publicul său. Figurile de acest fel provin desigur din stilul oral; totuşi le găsim şi în genurile poetice cele mai sublime ca oda, epopeea, elegia etc.

25.8.1. Apostrofa. Cînd poetul se adresează unei persoane, figura numită a p o s t r o f ă constituie un element esenţial al evocării:

Astfel îţi e cîntarea, *bătrîne Heliade*,
Cum curge profeţia unei Ieremiade,
Cum se răzbun-un vifor zburînd din nor în nor.
(Eminescu, *La Heliade*)

Tu, cîntare întrupată!
De-al aplauzelor flor,
Apărînd divinizată,
Răpişi sufletu-mi în dor.
(idem, *La o artistă*)

În aceste cazuri, cunoaştem şi persoanele la care poetul se adresează, ieşind pentru o clipă din monologul său liric; acest demers pare însă mai subiectiv atunci cînd apostrofa poetică se adresează lunii ca unei fiinţe imaginare, născută din ficţiunea personificării:

Lună, tu, stăpîn-a m ă r i i, pe a lumii boltă luneci ...

La poeţii moderni aceste forme de apostrofă sînt relativ rare; în poemul *Vîrsta de bronz* Labiş formulează apostrofa într-un stil aproape colocvial:

Prietenii mei, traiul ni-i tot mai matur.
Deşi sîntem la vîrsta poeziei lui Rimbaud Arthur,
Ne-am plictisit de snobism, pînă şi de plictis.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrșit apostrofa poate fi și „anonimă"; în acest caz ea se reduce ca și în limba vorbită la un simplu *vezi*, care servește spre a stabili un contact direct între poet și cititor:

Vezi, orice amintire-i
doar urma unor răni,
prin țări, prin ani primite,
pe la răscruci și vămi.
(Blaga, *Ulise*)

Mai e de amintit și apostrofa inversă, adică situația cînd poetul se adresează lui însuși. La sfîrșitul sonetului *Veneția* Eminescu atribuie orologiului de la San Marco concluzia ultimului vers, formulat „cu glas adînc, cu graiul de Sibile": „Nu-nvie morții — e-n zadar, copile!"

25.8.2. Invocația. Varianta mai tradițională a apostrofei e invocația; încercînd să traducă epopeile homerice, Eminescu a recurs la două forme diferite de invocație:

Cîntă-ne *zînă*, a lui Ahil Peleianul mînie ...
(*Iliada*)

Spune-ne, *muză divină*, de mult iscusitul bărbat, ce
Lung rătăci după ce-au dărîmat Troada cea sfîntă.
(*Odiseea*)

În unele cazuri poetul se adresează geniului personificat al unei țări sau al unei regiuni; oda funebră *La mormîntul lui Aron Pumnul* începe cu versurile: „Îmbracă-te în doliu, *frumoasă Bucovină*,/Cu cipru verde-ncinge antică fruntea ta."

Tot la Eminescu — ca și la alți poeți romantici — chiar o stare sufletească predominantă poate fi personificată; iată o apostrofă adresată propriului său „spleen":

Vino iar în sîn, *nepăsare tristă*:
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!
(*Odă < în metru antic >*)

25.8.3. Întrebarea retorică. Și această figură, care urmărește să realizeze un dialog imaginar, face parte din recuzita stilului literar tradițional. De la poeții clasici pînă la cei contemporani găsim nenumărate întrebări care, în lipsă de răspuns, se

Scanned with OKEN Scanner

folosesc pentru a exprima o stare sufletească, un sentiment şi mai ales o îndoială: s-ar putea spune că ele reprezintă momentele cînd autorul încearcă să iasă din siguratatea sa şi din monologul său interior. Atitudinea vorbitorului e foarte bine analizată într-o strofă din *Mortua est!*:

Şi-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială,
De ce-ai murit, înger cu faţa cea pală?
Au nu ai fost june, n-ai fost tu frumoasă?
Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?

După acest exemplu al stilului interogativ de inspiraţie romantică, iată două întrebări retorice aproape identice la Eminescu şi la Pillat:

Iară noi? noi, epigonii? ... Simţiri reci, harfe zdrobite ...
(*Epigonii*)

Reginele de piatră rămîn, *dar noi, dar noi?*
(*Recuerdo*)

La Arghezi întrebarea retorică e încadrată într-un monolog plin de o tensiune abia tăinuită:

Gîndul meu al cui gînd este?
În ce gînd, în ce poveste,
Îmi aduc aminte, poate,
Că făcui parte din toate?
(*Incertitudine*)

Să mai amintim că la Blaga e un poem *(Întrebări către o stea*, în volumul *Lauda somnului)*, care amestecă apostrofa cu o adevarată cascadă de întrebări retorice:

Stea, care subt carul cel mare abia licăreşti,
nedumerită-ntre şapte lumini, a cui stea eşti?
Eşti steaua lui Verde-mpărat — duhul nemîntuit?
Ce sărbătoare scuteşti? Ce ceas împlinit?
Aperi un mare mormînt, sau vreo apă vindecătoare?
Păzeşti un norod, o cetate, sau numai o floare?

NOTE LA „ELEMENTE DE SINTAXĂ STILISTICĂ"

PRELIMINARII

1. V. în primul rînd Iorgu Iordan, SLR., p. 231—239.

2. Termenul e împrumutat din Gr., II, p. 64—65.

3. Numit речь действующих лиц de către stilisticienii sovietici, cf. A.I. Efimov, Стилистика художественной, Moscova, 1957, p. 53 și urm.

4. Acest fel de comunicare poartă, după terminologia rusă, denumirea de „авторская речь". Despre problema narațiunii literare, vezi articolul lui W. Kayser, *Qui raconte le roman?*, „Poétique", 1970, nr. 4, p. 498—510. Despre stilul autobiografic, cf. J. Starobinsky, *Le style de l'autobiographie*, „Poétique", 1970, nr. 3, p. 257—265; E. Nanne, *Le moi comme langage*, „Poétique", 1973, nr. 14, p. 163—177.

5. Această metodă de narațiune a fost semnalată în timpul din urmă de exemplu de romancierul francez Michel Butor, cunoscutul reprezentant al curentului „nouveau roman": *Essais sur le roman*, Paris, 1960, p. 80—81. Despre importanța stilului autobiografic, v. J. Starobinsky, *Le style de l'autobiographie*, „Poétique", 1970, nr. 3, p. 257—265.

6. Să ne gîndim, de pildă, la corespondența lui Eminescu cu Veronica Micle. Păcat că aceste scrisori în general nu sînt considerate ca o parte integrantă a operei eminesciene. În orice caz, ele ar merita să fie publicate în ediția critică a tuturor operelor eminesciene (ca și tot ce s-a păstrat din corespondența poetului).

7. Despre monologul liric ca o formă tipică a poeziei romantice, vezi considerațiile autorului în studiul *Le style lyrique du romantisme* (vezi I, nota 50).

8. Vezi cele spuse mai sus (I, nota 48) despre „Stilsprachen" și „Sprachstile".

Scanned with OKEN Scanner

9. Vezi studiul Mihaelei Mancaş, *Stilul indirect liber în româna literară*, Bucureşti, 1972. Cf. şi recenzia lui D. Macrea, *România literară*, 5 iulie 1973, p. 12.

10. Despre amănuntele gramaticale ale acestor două categorii, v. Gr., II, p. 44—63 (cu o bibliografie sumară).

11. Despre stilul interogativ — ca şi despre cel exclamativ — vezi consideraţiile noastre expuse în articolul citat mai sus, în nota 7.

12. Despre caracterul tradiţional al terminologiei în materie de sintaxă, vezi S. Stati, *Teorie şi metodă în sintaxă*, Bucureşti, 1967, p. 66—80. Vezi şi terminologia propusă de Al. Graur, *Gramatica azi* /=GA./, Bucureşti, 1973, p. 175 şi urm.

13. Despre *măi* ca propoziţie neanalizabilă, v. Gr., II, p. 65; după *Dicţionarul limbii române* (=DLR.) *măi* ar fi o simplă interjecţie p o p u l a r ă şi f a m i l i a r ă, precedînd adesea un vocativ.

14. Asemenea convenţii sînt valabile şi pentru proza ştiinţifică, dar într-un mod puţin diferit. Iată un pasaj din eseul *Măiestria stilistică* a lui T. Vianu: „Pînă la un timp noua critică literară se dovedea atentă numai la problemele de conţinut ale operelor, la ideile şi tendinţele acestora. *Auzeam* că un roman, o dramă sau o poemă îşi extrăgeau întreaga lor valoare din faptul că autorul lor avusese o concepţie asupra lumii şi a societăţii" (v. *Probleme de stil şi artă literară*, Bucureşti, 1955, p. 5). În acest caz, forma verbală *auzeam* nu mai e la persoana I-a s i n g. a verbului la imperfect, ci o formă de plural, un fel de „plural colectiv".

15. Despre o analiză similară a formelor verbale de tipul *mergem*, v. Gr., II, p. 67—70.

16. Gr., II, p. 91.

17. În lucrarea de faţă vom opera adeseori cu noţiunea de *sintagmă*; despre teoria sintagmelor, din punctul de vedere al lingvisticii generale, vezi Z. Gombocz, *Syntaxis*, Budapest, 1949, p. 8 (I. Sintagme adnominale: a) s. predicativă; b) determinativă, s. atributivă; II. Sintagme „adverbale" [= stînd în legătură cu un verb]: a) s. predicativă, b) s. obiectului direct; c) s. determinativă. Despre concepţia lui S.I. Carţevski şi altor lingvişti ruşi, cf. articolul lui V.V. Vinogradov: **Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка**, în **Вопросы синтаксиса современного русского языка**, Moscova, 1950 p. 183 şi urm; Stati TMS., p. 85 şi urm.

18. Aceşti termeni indică aceleaşi noţiuni ca şi *qualifié* şi *qualifiant* în terminologia lui Ch. Bally. Vezi şi Iorgu Iordan, SLR., p. 231 şi urm.

19. În loc de c o m p l e m e n t i n d i r e c t (Gr. II, p. 159, împreună cu cu G.I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 72 etc.), am preferat acest termen de origine

franceză (cf. *complément d'objet indirect*) pentru a pune în relief solidaritatea sintactică a celor două obiecte gramaticale. Termenul de obiect direct apare în Tohăneanu, *op. cit.*, p. 71 și în DLR. (s.v. *obiect*). Dealtfel și Iorgu Iordan vorbește de *obiect direct* și *indirect* (*Limba română contemporană* [= LRC], București, 1966, p. 631, 639).

20. Despre teoria propozițiilor unimembre („mots-phrases"), vezi îndeosebi: J. Kelemen, *Mondatnok a magyar nyelvben* (Cuvinte-propoziții în limba maghiară), Budapest, 1970; vezi și istoria acestei noțiuni: *ibid*, p. 11, 12, 19.

21. Interjecția *măi* sau *măre* e, ca și *măi*, un termen popular de adresare; DLR. aduce exemple din A. Pann, Filimon, Camil Petrescu etc.

22. Unele interjecții, cu funcțiuni foarte diferite, se folosesc numai în anumite regiuni. La T. Popovici, în stilul direct al personajelor, apare adeseori exclamația *no* (v. D. cu exemple din Sbiera, Reteganul, etc.): „*no*, nu mai zice, șopti el încet"; „*No*, că nu știi"; „*No*, hai ... razimă-te de mine ..." (*Setea*, București, 1961, p. 9, 31 etc.). Rămîne de văzut în ce măsură contextul poate să dea cel puțin un sens aproximativ acestei exclamații aproape neliterare. Și multe alte fapte rămîn de lămurit, de ex. cînd. în ce situație, se spune: „La revedere, *mă!* (*op. cit.*, p. 89) în loc de *la revedere*.

23. Despre astfel de cazuri de repetiție v. Iorgu Iordan, SLR., p. 267 și urm. (în mod curios, nu găsim aici nici un exemplu al formulei *da, da*).

24. După părerea noastră, *mda* nu e o simplă variantă a particulei *da*, ci derivă din *hm, da*.

25. Propoziția „*carul ce-n* fuga lui *tună*" e deosebit de interesantă, deoarece verbului „meteorologic" *tună* Eminescu i-a adăugat un subiect cu totul neobișnuit din punct de vedere gramatical. *Gr.* (II, p. 95) semnalează numai expresia populară *cerul tună* care există și în limbi neindoeuropene (cf. magh, *dörög az ég*).

26. Despre subiectul inclus v. mai sus (p. 53) și Gr. II, p. 91.

27. Cf. următoarele versuri din *Glossă*: „Tu pe-alături te strecoară,/Nu băga nici chiar de seamă .../De te-ndeamnă, de te cheamă".

28. De la epoca romantismului încoace, frecvența pronumelui *eu* crește necontenit în textele poetice; pentru Eminescu, v. DEm., p. 187. Această funcțiune expresivă stă în legătură și cu frazele citate de Al. Graur din limba vorbită: „Eu te cred, dar *alții* n-au să te creadă" (GA., p. 97). Esențialul e punerea în relief a „eu"-lui.

29. Despre construcția *vine el tata*, v. mai multe articole în *Bulletin Linguistique*.

30. Despre formulele impersonale, ca *vine cine vrea, a spus la radio*, vezi Graur, GA., p. 179—180.

Scanned with OKEN Scanner

31. În această privință, părerea noastră se deosebește oarecum de ideile expuse în Gr., unde se disting (II, p. 96 și urm.) doar două feluri de predicate: cel verbal și cel nominal.

32. Firește că în anumite cazuri atît participiul, cît și gerunziul pot forma un predicat verbal; frecvența lor e însă mult mai restrînsă.

33. Despre această formulă de politeță vezi D. (s.v. *rugă*, cu un exemplu din Ispirescu: „Lasă-mă *rogu-te*, să mă duc").

34. Despre expresivitatea, adeseori foarte îndoielnică, a formelor morfologice dialectale, v.p. 188.

35. Acest *e* trebuie considerat ca un adevărat verb de existență, dar accentul sintactic cade pe *el*: „Da, *el* e .."

36. Despre aceste două categorii de versuri, cf. R. Austerlitz, *Ob-Ugrian Metrics*, Helsinki, 1958, p. 21 și urm.

37. Din punct de vedere riguros sintactic avem de a face cu un predicat verbo-nominal; totuși *sînt*, redus la un simplu — *s*, nu-și mai păstrează valoarea într-adevăr verbală decît într-o măsură foarte slabă. Și simetria compoziției ne obligă să considerăm această unitate ca un vers „nominal", în care adevăratul predicat e *umezi*.

38. Despre diateza activă și cea pasivă, vezi Gr., I, p. 208 și urm. Din nefericire, nu cunosc cercetări statistice privitoare la frecvența lor în diferitele stiluri literare.

39. Vianu, *Met.*, p. 6.

40. Despre complementul de agent, vezi Gr., II, p. 169—170.

41. Despre interferențele dintre verbul pasiv și cel reflexiv, vezi Gr., II, p. 208. Verbul cu valoare pasivă poate să aibă și o altă structură, cf. de ex. combinația verbului *a trebui* cu un participiu perfect în cadrul unui predicat verbo-nominal: „*Trebuiesc ... căutate* care sînt înfăptuirile voinței conștiente a omului care convin omenirii" (Brătescu-Voinești, *Din pragul apusului*).

42. Mai e de remarcat și expresivitatea polisindetului, împrumutat de-a dreptul din limba vorbită (cf. I, 25. 7.2.).

43. Acest *ori* pare a fi identic cu galicismul *or* analizat mai sus (6. 1).

44. E de remarcat și infinitivul ca subiect.

45. Despre forma *otel*, v.D.; la *hotel* DA. retrimite la *otel*, iar DLR., sub *otel*, sub *hotel* (ceea ce înseamnă că între timp *otel* a devenit o formă cu totul învechită.

46. Nici DLR. nu citează (sub 5°: „a rezerva, a reține") exemple pentru expresia *a opri o cameră*.

Scanned with OKEN Scanner

47. Despre funcțiunile gramaticale ale imperfectului, vezi Gr. I, p. 236—238.

48. Acest *se gîndi* pune în relief caracterul de monolog interior al narațiunii.

49. Adverbul *de multe ori* retrimite la niște acțiuni repetate, ceea ce motivează și folosirea imperfectului.

50. Cf. Gr., I, p. 238—239.

51. E însă de remarcat că „perfectul simplu exprimă o acțiune terminată de curînd (chiar în ziua în care se vorbește)" (Gr.I,p. 238).

52. De remarcat sensul special al pronumelor de politeță. După Al. Graur „în Muntenia, ca formă incultă apare în gura femeilor *dumnealui* pentru «soțul meu». Azi, desigur această întrebuințare e învechită" (GA., p. 99).

53. Despre funcțiunile gramaticale ale mai mult ca perfectului, vezi Gr., I, p. 239—240.

54. E interesant de notat că Gr. nici nu mai înregistrează această formă încă vie și în anumite graiuri regionale (cf. de ex. O. Densusianu, *Graiul din Țara Hațegului*, București, 1915, p. 50, *Grai și suflet*, v, p. 322; despre cîteva atestări istorice, v. L. Gáldi, *Samuelis Klein, Dictionarium Valachico — Latinum*, Budapest, 1944, p. 78—79).

55. Primul vers s-a cristalizat foarte încet; chiar și în ultima variantă (ed. Perpessicius, I, p. 379) se citește: „Se-ncheagă printre nouri o uriașă poartă".

56. Cf. din meditația lamartiniană *L'Isolement* strofa în care se găsește un vers despre „le char vaporeux de la reine des ombres ...", În traducerea lui Heliade (1826): „Ș-a umbrelor stăpînă în caru-i roorat/Pășește și albește o pînză fumegoasă"; (1847): „ș-a umbrelor regină, din caru-i aburos/Albește horizontul pe marginea-i arcată" (*Curs întreg de poezie generală*, București, 1868, p. 4—5).

57. Despre întrebuințarea gramaticală a viitorului vezi Gr. I, p. 240—241, Sandfeld-Olsen, SR. I, p. 342—349.

58. Exemplu citat de noi în *Gyakorlati román nyelvkönyv* (*Manual practic de limbă română*), Budapesta, 1940, p. 239.

59. Afară de formele perifrastice *urmează* + *să* sînt de reținut și două alte varietăți ale viitorului „în trecut": *era/avea* + *să*: „Îi venea un copil și avea încredințarea că *avea să fie* băiat" (Brătescu-Voinești, *În lumea dreptății*, citat de Sandfeld-Olsen, SR. I, 346); *„aveau să se întoarcă* împreună cu zeul Nobu" (Rebreanu, *Adam și Eva*, *ibid*). Față de aceste forme tradiționale, galicismul *va fi*, cu referință la un „viitor relativ" din trecut, pare a fi o construcție

elegantă (potrivit părerii lui A. Marino), dar mult mai rară; Sandfeld o citează doar din Haneș: „Asachi deschidea un drum folositor, pe care alții *vor merge* cu succes" (*Dezvoltarea limbei literare*, SR., ibid.).

60. Cf. Gr., I, p. 221.

61. Vezi cartea noastră citată în nota 58, p. 171: cf. și Gr., II, p. 241.

62. Citat tot de noi în *op. cit.*, p. 240.

63. Tot aici putem menționa formula *cine să fie?*, care e frecventă atît în limba vorbită, cît și în limba literaturii: exemplificare la Sadoveanu, vezi în Gr., II, p. 431.

64. Despre întrebuințarea gramaticală vezi Gr., I, p. 222—223.

65. De remarcat și aspectul arhaic al cîtorva imperative din acest text „Tu *te-ntreabă* ..." în loc de *întreabă-te* etc., ceea ce poate fi datorit și cerințelor ritmului.

66. Cf. Gr., II, p. 220.

67. Vezi la tînărul Eminescu cîntecul *De-aș avea* ..., care reproduce același paralelism format din propoziții ipotetice.

68. Citat de Gáldi, *op. cit.*, 260.

69. Cf. Gr. I, p. 223—224. Exemplele sînt împrumutate din acest capitol, dar le-am regrupat după intențiile noastre stilistice.

70. Primele exemple ale formei perifrastice *voi fi* + gerunziu apar în secolul al XVI-lea (Al. Rosetti, *Istoria limbii române*, București, 1968, p. 548). În ciuda părerii lui I. Iordan (*Zeitschrift für romanische Philologie*, XLVIII, p. 372) valoarea de indicativ a acestei forme nu e absolut sigură; există o evidentă interferență funcțională între *voi fi/aș fi/să fi* + gerunziu (v. exemplele menționate în text).

71. Gr. vorbește numai de „p r e d i c a t n o m i n a l" (II, p. 99 și urm.); totuși ne pare mai nimerit să facem o distincție mai precisă între un predicat bimembru Pv —Pn și predicatul nominal propriu-zis (Pn; v mai jos: *12*). Cf. I. Iordan, LRC., p. 580 și urm.

72. Astfel de construcții simetrice și antitetice se întîlnesc și în proza lui Flaubert:

Bouvard fumait la pipe, aimait le fromage, prenait régulièrement sa demi-tasse.

Pécuchet prisait, ne mangeait au dessert que des confitures et trempait un morceau de sucre dans le café.

L'un était *confiant, étourdi, généreux*; l'autre *discret, méditatif, économe* (*Bouvard et Pécuchet*: citat de L. Gáldi, *Précis de stylistique française*, Budapest, 1967, p. 119).

73. Cf. mai devreme la O. Densusianu: *„Amurg.* Din cîmp se-ntoarce o turmă" (*Salba clipelor*, II).

74. E importantă antiteza formată cu adverbele *jos* și *sus*, ca și în strofa citată din *Seară pe ape*.

75. Propoziții nominale (avînd uneori o nuanță exclamativă) se întîlnesc și în poezia franceză: „Oisive jeunesse/A tout asservie ..." (Rimbaud, *Chanson de la plus haute tour*); *„O saisons, ô châteaux,*/Quelle âme est sans défaut?" (idem): *„La nuit, dans le silence en noir de nos demeures ..."* (Laforgue, *Complainte de Certains amis*); *„Montagnes derrière, montagnes devant,/ Batailles rangées d'ombres, de lumières ..."* (Supervielle, *Descente des géants*). Vezi G. Pompidou, *Anthologie de la Poésie française*, Paris, f.d. [1961], p. 446, 448, 452, 515.

76. Pentru unele citate din Delavrancea, v. A. Niculescu, *Sur un emploi particulier de l'ellipse du prédicat dans le style narratif*, în: *Poetics-Poetyka—ПОЭТИКА*, Varsovie, f.d. [1961], p. 449. După Ą. Niculescu, acest procedeu stilistic are multe analogii cu stilul narativ al lui Zola și al altor romancieri naturaliștii. Despre concizia lui Delavrancea, v. și studiul aceluiași autor: *Evoluția frazei în stilul lui Barbu Delavrancea*, în: *Varl.-Sad.*, p. 409—430.

77. Gr., II, p. 105 și urm.

78. Cf. Gáldi, IVR., p. 5

79. Despre locul subiectului și predicatului, vezi observațiile gramaticale ale Finuței Asan în Gr., II; p. 429 și urm.

80. Primul epitet e pus în relief și de comparația care evocă mediul înconjurător în stilul baladelor populare.

81. Și cele două complemente de relație (*... de virtute,... de minte*) creează un fel de paralelism. Despre complementul de relație, pe care nu-l examinăm din punct de vedere stilistic, v. Gr., II, p. 193, Graur, GA., p. 197.

82. Termenul lui Ch. Bally.

83. *Părăluțe albe* înseamnă „monede de argint"; în acest caz, culoarea obișnuită a argintului dă naștere primului element al unei antiteze (*albe-negre*). D. citează fără exemple literare: *a strînge bani albi pentru zile negre* (s.v. negru ²).

84. V. cele spuse despre construcția propozițiilor cauzale: I, 22.6.4. Un alt exemplu al construcției *pentru* + *inf.* e citat din Creangă de D. (s.v. *pentru* 2⁰).

85. Despre infinitivul folosit ca atribut al unui substantiv, v. Gr., I, p. 225 cu un exemplu din Ispirescu: *„Veni vremea a merge* la război".

86. Despre limba și stilul lui Caragiale, v. studiul lui Iorgu Iordan, *Limba „eroilor" lui I.L. Caragiale*, în: *Varl.-Sad.*, p. 357—408.

87. În loc de: *ai dreptate*; această nuanță învechită, deși e atestată într-un text foarte cunoscut, n-a fost înregistrată de D. (s.v. *drept* ²).

88. Se înțelege de la sine că în acest context nici această noțiune nu poate fi luată în serios.

89. Cînd pronumele *îl* stă dinaintea expresiei *știm noi*, evoluția *îl* > *'l* nu e posibilă decît într-un stil foarte familiar. Cîteodată Caragiale încearcă să redea toate nuanțele neliterare și cu atît mai expresive ale stilului oral. Cf. nota 86.

90. Avînd în vedere numai simburele sintagmei predicative (S — P sau P—S), deocamdată nu indicăm în mod amănunțit diferitele complemente; mai tîrziu vom face precizările necesare.

91. Despre uzul pleonastic al formulei *pentru ca*, v. cele spuse despre propozițiile finale **(I,22.6.5)**.

92. Despre aliterație și valoarea expresivă a consoanei *n*, vezi capitolele privitoare la fonetica stilistică (p. 325 și urm.).

93. Turcismul *bașca* e atestat adeseori nu numai la Caragiale, ci și la Creangă (D.). Cuvînt neuzitat în limba poetică.

94. Interjecție compusă din *aida* (DA). + *de*.

95. Despre sistemul atributelor, v. I. Iordan, LRC., p. 561—629, Gr., II, p. 114—147, Kr. Sandfeld—H. Olsen, SR., III, p. 131—239.

96. Despre adjectivele avînd o funcțiune adverbială („apa curge *lină*"), vezi cele spuse despre complementul de mod **(I,19.3)**.

97. Am renunțat la analiza atributelor ce se adaugă la unele pronume, deoarece în acest domeniu alegerea e foarte limitată; în general, n-am vrea să ne pierdem în amănuntele unei gramatici descriptive. Din această cauză am renunțat și la analiza numeralului ca determinat.

98. Asupra caracterului peiorativ al articolului nehotărît, a atras atenția Florica Dimitrescu în *Observații asupra valorilor afective ale articolului nehotărît în limba română*, în *SCL.*, V (1954), p. 93—98. Vezi și Gr., I, p. 110, față de propoziția „Ionescu este clovn", o altă propoziție și anume: „Ionescu este *un* clovn" are un sens peiorativ și nu mai face aluzie la profesia persoanei în chestiune.

99. Citat de I. Rotaru, ALS, p. 39 (dintr-o traducere de Regnard a lui D. Scavinschi).

100. Cf. „ Pe *cel* deal, pe *cel colnic* (cîntec popular citat de Gr., I, p. 108).

101. În astfel de cazuri există, firește, o anumită tranziție între articolul *cel* și pronumele demonstrativ corespunzător.

102. Vezi îndeosebi Graur, GA., p. 89.

103. A. Foichi, *Mioriția*, Tipologie, circulație, geneză, texte. București, f.d. [1964], p. 555.

104. Prefața poveștilor ar fi fost iscălită, după I. Iordan, cu forma *Autoriu*, dar pe facsimil se vede forma corectă: *Autoriul* (Creangă, *Opere*, ed. I. Iordan, București, 1970, p. 3 [nenumerotat]; vezi și facsimilul, între p. 20—21).

105. De ex. *Opere*, II, p. 104.

106. Exemplele noastre provin din ediția A. Rosetti, *Versuri*, Editura Tineretului, f.d. [1967], dar în alte ediții — de ex. în aceea din 1968, Editura pentru literatură — textul e literarizat cu î.

107. Gr., II, p. 98.

108. Vezi cele spuse mai sus (15.1.2) despre articolul — *u*.

109. GA., p. 91.

110. GA., p. 105—106. După Al. Graur, „*aust*(a) a ieșit din uzul limbii vorbite, rămînînd numai în limbajul scris și cu o nuanță solemnă ... În Muntenia și *acela* a fost părăsit în vorbire, rămînînd numai *ăla*, pe cînd în nordul țării s-a păstrat *acela*, iar *ăla* nu a fost admis". Totodată se remarcă și tendința contrară: „În ultimul timp, fiind reluate din scris, *aula* și *acesta* tind să se generalizeze în vorbire, eliminînd pe *ăla*, *ăsta*, socotite vulgare. Femininul *asta* nu s-a colorat în nici un fel, deci poate fi folosit în toate regiunile și toate stilurile."

111. Cf. Graur, SA., p. 112.

112. Tot așa se construiește și *sărman*, dacă nu exprimă ideea opusă cuvîntului *bogat*: „Asemine de însemnat ar fi și acea piesă ce-ar cuprinde maltratarea tiranică a unor neominoși stăpîni ce întrebuinsc asupra *sărmanilor* țigani (I. Codrescu, *Teatrul național*, în GREP., p. 519).

113, Despre problema epitetelor rare, vezi și observațiile noastre asupra grupurilor de cuvinte și unităților frazeologice (II, p. 198).

114. Cf. în franțuzește: „Notre *admirable* poète ..."

115. În astfel de cazuri, aliterația servește spre a sublinia structura sintagmei atributive.

116. Cf. „d'une *incontestable* utilité". Trebuie însă precizat că *nu* toate aceste adjective pot fi antepuse și în limba franceză.

117. Despre epitetul eminescian, vezi studiul clasic al lui T. Vianu, în Vianu, *Pr.*, p. 11—64 și SS., p. 144—180. Și în expresia „*lenevite lănguros*" regăsim o aliterație sintagmatic motivată (v. mai sus n. 116).

118. Ori ne gîndim la substantivele compuse germane ca *Kinderjahre*, ori la unele modele franceze ca „les sombres aigles *aquilons*"; „sous le bec du vautour *aquilon*" la Victor Hugo. Aceste epitete hugoliene derivă dintr-un vers metaforic al *Legendei secolelor*: „La tempête *vautour*, le nuage *corbeau*". Despre toate aceste

exemple, v. P. Martino—J. Caillat, *Littérature française*, texte schoisis. XVIIIe—XXe siècles), Paris, 1946, p. 228 (în comentariul la poemul *Paroles sur la dune*).

119. Predicatele verbale puse la sfîrşitul frazei sau ale versurilor se explică uneori prin influenţa sintaxei latine (eventual printr-o filieră franceză sau italiană).

120. Trebuie precizat că aceste supoziţii n-au deocamdată o valoare absolută; în orice caz, tot din Eminescu citează Al. Graur expresia: „*a* mele visuri risipite" (GA., p. 88). E adevărat că situaţia nu e exact aceeaşi: în acest caz, articolul posesiv introduce un pronume şi nu un substantiv. Totuşi *a meu* etc. ca forme absolute (adică întrebuinţate *fără* substantiv) par a exista doar în graiurile regionale (vezi de ex. I. Teaha, *Graiul din Valea Crişului Negru*, Bucureşti, f.d. [1961], p. 92).

121. Totuşi, e de remarcat că pe la mijlocul secolului trecut articolul posesiv se întrebuinţa adeseori în mod pleonastic. Într-un articol din 1850 al lui I. Comdrescu am găsit următoarea frază: [jocul de cărţi trage] „după sine ruinarea *a* mai multor familii" (GREP, p. 519). Ca şi cînd articolul posesiv care reprezintă un fel de repetiţie logică ar fi destinat să pună în relief determinatul chiar şi în cazul cînd acesta are articolul hotărît.

122. E de remarcat că, cel puţin în acest text poetic, *al* poate fi separat de gen. *cui* printr-o mică propoziţie intercalată.

123. Pentru denumirea acestui atribut, vezi I. Iordan, LRC., p. 623.

124. Graur, GA., p. 79—81.

125. Cf. Iordan, Gr., p. 122.

126. DRL. Citează pentru acest sens numai exemple prezentînd ordinea normală a cuvintelor (*mii de* ...)

127. Citat de Frieda Edelstein, *Sintaxa gerunziului românesc*, Bucureşti, 1972, p. 107.

128. Citeodată atributul adverbial poate fi pus în relief de articolul proclitic *cel*: „Şi ai cu toate astea-n faţă/De-apururi *ziua cea de azi*" (Eminescu, *Cu mîne zilele-ţi adaogi*).

129. *Cumsecade* ca adjectiv apare în secolul al XIX-lea la Creangă: „de acum ai femeie *cum-se-cade*" (DA.,s.v. *cum se cade*: uzul adverbial apare deja la Coresi). Din limba poetică nu avem nici un exemplu nici pentru *cumsecade*, nici pentru superlativul *nu se poate* + comparativ. Astfel de atribute formate de o întreagă propoziţie se pot adăuga şi la alte cuvinte; în poezia *Oberon* a lui V. Huzum am relevat următoarea strofă: „Ai stăpînit feude multe/în codrul cel întunecat/Şi frunzele pădurii tale,/au dispărut *pe nu ştiu unde*". (*Mirajul sunetelor*, Bucureşti, f.d. [1973], p. 87.)

Scanned with OKEN Scanner

130. În construcția *putred de bani* (D.) găsim un complement cauzal, iar în *putred-bogat* (D.) o expresie compusă din două adjective (cf. 1. 16.3). Și în *putred de bogat* construcția *de bogat* are un sens cauzal.

131. Despre această denumire, vezi mai sus, n. 118.

132. Despre sintagma obiectului direct, din punct de vedere gramatical, vezi Gr., p. 153—158 (sub numele de „complement direct"); Iordan, LRC., p. 631—639, Sandfeld—Olsen, SR., III, p. 40—97. Vezi și Stati, TMS., p. 68 și urm.

133. Drept vorbind, avem de a face cu regimul unui verb tranzitiv, de aceea e justificat și termenul de „régime direct", întrebuințat de pildă de Sandfeld (vezi n. 132).

134. Despre amănuntele întrebuințării prepoziției *pe* dinaintea unui acuzativ, vezi bibliografia citată în n. 132. Despre *pe* dinaintea numelor de animale (cîini etc.), vezi Graur, GA., p. 192.

135. Rămîne de văzut în ce măsură formele ca *zic-mă* (vezi Prefața lui Creangă la poveștile sale) au valoare expresivă, din cauza inversiunii pronumelui chiar și în prezentul indicativului. La Caragiale găsim după o formă de prezent și un pronume de persoana a 3-a: „— Numai eu am avut noroc să te găsesc pe dumneata. Și plăcut și bogat și galanton și să mă iubești atîta. Și, pe urmă, strînge-l iar și pupă-l" (*Kir Ianulea*).

136. Despre termenul „obiect indirect" vezi îndeosebi Iordan, LRC., p. 639 — 647; totodată sînt de consultat Gr., II, p. 159 — 167, Sandfeld, SR., III, p. 98 — 130.

137. LRC., p. 644.

138. Graur, GA., p. 98, cu retrimiterea la exemplele: „atunci zmeul *mi*-l înșfacă pe Făt-Frumos (sau „ți-l înșfacă"; „*mi* ți-l înșfacă").

139. Cf. GA., p. 97.

140. Pînă acum n-am examinat ordinea cuvintelor în propozițiile avînd un complement indirect. În legătură cu un interesant exemplu, Al. Graur a făcut următoarele observații: „Definirea cazurilor se face prin sintaxă ... uneori nici nu există diferență formală între un caz și altul. Pentru a decide dacă *copilului*, în propoziția *dau hainele copilului*, este în genitiv sau în dativ, trebuie să luăm în considerație contextul, eventual situația în care a fost rostit" (GA., p. 44).

141. Regimul *a mănăstirei* pune serioase probleme: s-ar părea că, fără anacolut, *a mănăstire* ori *mănăstirei* e un dativ, ca și în alte cazuri după *a semăna*?

142. Cf. LRC., p. 644.

143. Oscilarea între *a avea* și *mi-e* ... apare și în limbile slave; vezi despre repartizarea lor comunicarea lui V. Isacenko la Congresul de lingvistică gene-

Scanned with OKEN Scanner

rală din Bologna (august 1972). Se înțelege de la sine că în „mi-e sete" avem de a face cu un verb de existență iar în textul lui Al. T. Stamatiad cu o simplă copulă.

144. În plus, construcția *a mele versuri* are și o nuanță regională, mai precis, moldovenească.

145. GA., p. 98.

146. Vezi articolele consacrate diferitelor complemente: Gr., II, p. 148—206; Iordan, LRC., 647 — 677, Sandfeld-Olsen, SR., III, p. 280 — 378 (sub titlul de *Compléments adverbiaux*); vezi și sugestiile lui Graur, GA., p. 194—199.

147. În acest text frazele pur nominale sînt deosebit de frecvente. Vezi n. 76 și mai jos, în legătură cu elipsa: **I, 25.6.**

148. Despre complementul de agent v. mai sus, în subcapitolul consacrat predicatului pasiv: **I, 10.1.**

149. Cu acest prilej, vorbind de probleme sintactice, nu ținem seama de deosebirile mai mult lexicale ce există între dubletele *aici/aicea* (forma mai populară și mai familiară) *acolo/colo*, etc. Pentru uzul eminescian vezi DEm.

150. De notat și lexicul foarte familiar al ultimelor versuri: atît verbul *a bîjbîi*, cît și locuțiunea *a tăcea din gură* aparțin limbii familiare (ori populare).

151. De remarcat frumoasa aliterație „labionazală" a ultimului vers: un fel de „cîntec cu gură închisă".

152. În unele cazuri se constată o curioasă tranziție între complementele de loc și cele de timp, ca bunăoară în următoarele versuri de Arghezi: „Și m-am întors *prin vremuri, pe unde*-am scoborît/Și în odaia goală din nou mi-a fost urît" (*Între două nopți*).

153. V. prima strofă dintr-un *Spleen* baudelairian: „Quand le ciel bas et *lourd pèse* comme un couvercle/ Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis ..."

154. Schema metrică a acestui segment corespunde perfect unui „novenario" italian: în metrica română s-ar vorbi de un fragment amfibrahic care se încadrează într-un hexametru cu anacruză (despre ultimul metru, moștenit de la Macedonski, v. L. Gáldi, IVR. p. 272).

155. *Mărturisiri literare*, p. 150.

156. LRC., p. 664.

157. Citat de Iordan, LRC., p. 665.

158. Această observație poate fi aplicată și altor tratate contemporane, cf. Graur, GA., p. 196.

159. După D., în acest caz am avea de-a face cu valoarea de verb a adverbului, ceea ce e foarte puțin probabil. E o propoziție nominală în care adverbul *fuga*, cu sensul de „hai", se adaugă direct la un complement de loc.

Scanned with OKEN Scanner

160. Astfel de construcții se găsesc și în proza lui Arghezi: „Să urmăresc orbește ... omenirea, *val vîrtej*, cu granate aruncate indistinct în vălmășagul ei" (*Din foișor*, în: *Mărturisi literare*, p. 167).

161. În acest caz gerunziul e un adevărat epitet al substantivului *fălcile*. Mai frecvent e uzul gerunziului, care, tot în sens modal, se referă la un verb: „Să mă lăsați *tăcînd* /Pe marginea mării" (Eminescu: *De-oi adormi ...*)

162. De ex. „Prea v-ați arătat arama, *sfîșiind* această țară" (Eminescu, *Scrisoarea III*; cf. și Frieda Edelstein, *op. cit.*, p. 84—85.

163. Graur, GA., p. 197.

164. Vezi recenzia *Literatura anului*, în vol. *Ceasornicul de nisip*, 1973. p. 137.

165. Textul citat de DEm., după ed. Perpessicius, *Opere*, I, p. 154. În ediția din 1958 găsim *dimpreună*.

166. Din Arghezi putem cita un frumos exemplu și pentru folosirea simplului *cu* în complementul sociativ: „Neavînd avere părintească, a trebuit să o cîștig, pentru că nu mi s-a împăcat firea *cu* boema, *cu* gheata scîlcită, *cu* mătreața, de pe guler, *cu* cămașa murdară" (*Din foișor*, în vol. *Mărturisiri literare*, p. 151). Despre *cu* și *fără* în complementele sociative, v. și Graur GA., p. 197.

167. Textul lui B. Bartók e luat din *Zenei Lexikon* (Enciclopedie muzicală), II, p. 119.

168. Ca de pildă la Creangă: „Am să-mi arăt puterile chiar de aici, de pe loc, *în ciuda* spînului" (D.).

169. Despre particularitățile generale ale frazei, vezi Gr., II, p. 229—234; Iordan, LRC., p. 677—688, Graur, GA., p. 199—201.

170. Cf. Gr., II, p. 240—253, Iordan, LRC., p. 688—698.

171. Afară de întrebuințarea unei conjuncții copulative, sînt importante și acele fraze care, din cauza lipsei oricărei conjuncții, reprezintă un fel de asindet (I,25.7.1):

Alte măști, / *aceeași* piesă
Alte guri, / *aceeași* gamă ...
(Eminescu, *Glossă*)

În acest caz, s-ar putea vorbi și de un fel de „frază pătrată" (cf. fr. „phrase carrée"), bazată pe paralelismul anaforic. Cf. I, 25.1 și 25.2:1. Despre absența conjuncțiilor, v. îndeosebi Graur, GA., p. 201.

172. Construcție relativ rară; un atribut adverbial nu e frecvent introdus de articolul *cel* și de morfemele *atît de*... DEm. nu citează nici un exemplu asemănător. Nici în Gr. (II, p. 135—136) nu găsim astfel de construcții.

Scanned with OKEN Scanner

173. Conjuncția adversativă *dar* se deosebește de particula *dar* (*d*) care are un caracter copulativ (D., *dar* II). În aceeași nuvelă, un personaj al lui Caragiale vorbește la un moment dat de „*hurdubarismos*", adăugînd la cuvîntul străin următoarea explicație: „năprasnica asta de boală". Imediat după aceea asistăm la un mic dialog.

„ — *Dar* nu se ia?

— Deloc: n-ai nici o grijă."

174. LRC., p. 700.

175. În acest caz, *de* poate fi interpretat și ca o conjuncție ipotetică.

176. Citat de Iordan, LRC., p. 701.

177. Nu e o particularitate stilistică, ci mai mult o greșeală gramaticală dacă întrebuințăm pronumele relativ ca atribul genitival *după* un substantiv *fără* prepoziție: „colectivul sarcina *căruia* este" (exemplu citat de Al. Graur, GA., p. 207). Dacă obiectul posedat e precedat de o prepoziție, construcția normală a atributului genitival (adică postpunerea lui) e obligatorie: „Înspre miază-noapte... sînt dealuri minunate cu vii, pe culmea *cărora* stă de strajă Mănăstirea Dealului" (Brătescu-Voinești, în: *Mărturisiri literare*, p. 46).

178. GA., p. 206—207.

179. Pentru *ce* relativ Gr. (II, p. 275) citează doar exemple folclorice ca bunăoară: „Am o mîndră ca și-o floare, / *Ce* m-așteaptă cu mîncare".

180. După D. [*ca*] „pronume relativ, azi adesea înlocuit prin *care*" (s. v. *ce*, IV). Alte exemple, din Ispirescu, Creangă, Bălcescu.

181. LRC., p. 701.

182. *Ibidem.*

183. Citat din Ispirescu de Gr., II, p. 255.

184. *Ibidem.*

185. LRC., p. 703—704.

186. Citat, fără indicație de autor, în GA., I, p. 225.

187. *Ibidem.*

188. *Ibidem.*

189. Citat de Iordan, LRC., p. 705.

190. Cf. Gr., I, p. 225.

191. Citat de LRC., p. 706.

192. *Ibidem.*

193. Despre unele întrebuințări discutabile ale adverbului *unde* ca conjuncție, vezi mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

194. Citat de Iordan, LRC., p. 707. În astfel de exemple cu conjunctiv apare și ideea scopului, ceea ce motivează schimbarea modului.

195. În acest caz, gerunziul ar putea să aibă și o nuanță de anterioritate.

196. Iordan, LRC., p. 708.

197. Citat de Iordan, LRC., p. 709.

198. Cf. un exemplu și din proza științifică: „Există cîteva întorsături în care n-a pătruns articolul, *deoarece* atunci cînd acesta s-a consolidat, ele erau deja sudate" (GA., p. 91, vezi și p. 89, 97).

199. *Istoria literaturii române...*, București, 1941, p. 435.

200. E vorba de o replică a lui Jupîn Dumitrache, adică a unui personaj semicult. Astfel de exemple justifică cel mai bine părerea lui Al. Graur.

201. Această construcție se întîlnește și la Creangă: „*Pentru a nu răsleți* feciorii de pe lîngă sine..." (*Soacra cu trei nurori*).

202. Citat de Gr., II, p. 225.

203. Iordan, LRC., p. 711.

204. Cf. la Eminescu: „Joace unul și pe patru / Totuși tu ghici-vei chipu-i" (*Glossă*).

205. Al. Graur mai adaugă galicismul *chit că* (fr. *quitte* à...). Pentru această conjuncție, de caracter probabil familiar, D. Neol., D. nu citează nici un exemplu.

206. Citat de Iordan, LRC., p. 712. Pentru cîteva alte exemple v. D. și DLR.

207. Iată cîteva exemple, culese îndeosebi din limba literară: „Amar era să fie de voi, *de* nu eram noi amîndoi" (Creangă, *Harap-Alb*); „*De* te-ndeamnă, *de* te cheamă, / Tu rămîi la toate rece" (Eminescu, *Glossă*); „În lume *de*-am fost, însă, ursit de-o crudă soartă" (Macedonski, *Noapte de septemvrie*); „Iar *de* n-are scop viața, / Fă să aibă clipa scop" (Coșbuc, *Gazel*); cf. și la St. O. Iosif:

Da, mult mai bine ar fi fost
Să fi rămas în sat la voi,
De-ai fi avut și tu vreun rost,
De-am fi avut pămînt și boi.
(*Adio*)

208. LRC., p. 213.

209. Și perfectul conjunctivului poate înlocui condiționalul; vezi un citat din St. O. Iosif în nota 207.

210. Vezi Gr., II., p. 453 și urm. În lucrarea noastră încercăm să ne mărginim la cîteva particularități revelatoare și din punctul nostru de vedere. În ce privește nuanțele expresive ale topicii trebuie consultată excelenta schiță a lui I. Iordan, SLR., p. 231—239.

Scanned with OKEN Scanner

211. Cu săgeata indicăm caracterul enclitic al pronumelui.

212. Pentru a distinge subiectul (S) și substantivul (Su) credem necesar să introducem și aici aceste prescurtări.

213. Textul e reprodus după antologia lui G. Adamescu, *Elocvența română*, București, f. d., p. 147. Structura frazei citate poate fi pusă în legătură cu principiile de „dicțiune" [= stilistică] ale lui Cipariu, în care predomină precizia, claritatea și eleganța (Gr., II, p. 291).

214. Timpul, adică trecutul se transformă în spațiu ca un complement adăugat verbului *ne uităm înapoi*.

215. Construcția *mai că nu aflăm... decît numai* pare a avea un caracter ușor arhaic și regional, chiar și pe la 1860. DLR. (VI, p. 41) nu citează, în legătură cu *mai că... decît numai*, nici un exemplu literar propriu-zis. Construcția *mai că nu* e citată din ALR (II, 3130 / 346).

216. În legătură cu expresia *mai rar ca pană de corb alb* (cf. în ung. „ritka, mint a *fehér holló*", adică „rar ca corbul alb") DA. retrimite, s. v. *corb*, la expresia franceză *merle blanc* și la definiția lui Pamfile, după care *corb alb* „se zice despre cel ce învederează printr-o însușire neobișnuită altora, despre o persoană care are calități morale ce nu se întîlnesc de obicei la categoria de oameni despre care e vorba".

217. Poezia *Zamolxe*, publicată doar în primele două ediții ale *Poemelor luminii*, a fost omisă de Blaga însuși din ediția definitivă (1942). Despre importanța lui (din punct de vedere al dramei *Zamolxe*), vezi Gáldi, *La prosodie de L. Blaga*, Budapesta, 1972, p. 76 și urm.

218. Despre forma tipografică originară a primelor poeme blagiene și despre metodele ei apusene, vezi Gáldi, *op. cit.*, p. 35 și urm.

219. Adică: *mine*. Una din rarele forme dialectale pe care le întîlnim în limba poetică blagiană.

220. Utilizînd formula *doamna Ioanide* autorul se distanțează oarecum de personajele sale; un Caragiale ar fi scris *dumneaei*.

221. Despre imperfectul narativ, v. mai sus.

222. Aceste „verba dicendi" se pun foarte rar la imperfect; în acest caz avem de a face cu o „Elviră imaginată de arhitect".

223. Despre expresivitatea metrului și a variantelor ritmice, vezi partea a II-a a lucrării de față.

224. E de reținut și repetiția epiforică a întrebării retorice *pentru cine?*

225. Evident că avem de a face cu o variantă catalectică a dodecasilabului amfibrahic.

Scanned with OKEN Scanner

226. *Consort* (pl. *consorți*) e un latinism foarte rar; D. citează cuvîntul numai într-un alt sens („soțul unei regine"); pluralul (DA) corespunde cuvîntului francez *consors* (pl.), dar fără nici o nuanță peiorativă.

227. Sub *clauzulă* se înțeleg ultimele silabe ale unui vers care formează o anumită schemă ritmică (ca și „cursus"-ul în retorica antică).

228. De remarcat și acest frumos caz de sinestezie.

229. Vezi Gâldi IVR., p. 20 și urm.

230. La Blaga sînt deosebit de frecvente apozițiile de acest fel a căror importanță e subliniată și de articolul hotărît.

231. Despre importanța așa-ziselor „verbal lines" v. R. Austerlitz, *Ob-Ugric Metrics*, Helsinki, 1958, p. 40.

232. V. stilistica noastră franceză (*Précis de stylistique française*, Budapest, 1967, p. 117—124) și stilistica noastră italiană (*Introduzione alla stilistica italiana*, Bologna, 1971, p. 189—198). Despre importanța figurilor de stil, v. Tzv. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, f. d. [1967], p. 91 și urm. (capitolul *Tropes et figures*). La Cipariu (Gr., II, p. 297 și urm.) nu e încă vorba decît de *tropii* de care ne vom ocupa la sfîrșitul părții a II-a.

233. V. studiul nostru despre stilul liric al romantismului neolatin care va apărea în limba engleză și rusă.

234. Despre importanța covîrșitoare a paralelismului, vezi îndeosebi observațiile lui R. Jakobson, *Linguistics and poetics*, în: *Style in Language*, red. Th. A. Seberk, New York — London, f. d. [1960], p. 569.

235. D-l Cineva e D. Caracostea, cf. *Mărturisiri literare*, București, 1971 p. 159 și urm.

236. Despre repetiție, v. I. Iordan, SLR., p. 256—275, P. Diaconescu, *Repetiția, procedeu artistic în poezia lui Eminescu*, LL., III, p. 27—48; J. Byck, *La répétition en roumain*, BL., II, p. 67 și urm.

237. Sfîrșitul frazei e marcat și de un „ritardando" expresiv, care se îmbibă cu o intonație adecvată. Într-o dicțiune mai mult sau mai puțin patetică toate aceste particularități ale textului devin și mai accentuate.

238. Expresia e de origine populară; D. citează din Creangă: „Ivan atunci lasă capul în jos și, tăcînd, începe a face *fețe-fețe*".

239. Despre acești termeni pe care i-am împrumutat de la O. Jirmunski, vezi stilistica noastră italiană: *Introduzione alla stilistica italiana*, p. 195—196.

240. Forma arhaică de vocativ.

241. Nu numai C. Bolliac, dar și Macedonski au abuzat cîteodată de repetiția conjuncției *cînd*; în poezia *Accente intime* găsim 6 propoziții paralele care încep cu această conjuncție.

Scanned with OKEN Scanner

242. Exemplele de acest fel par a fi bazate pe o observaţie directă a limbii vorbite.

243. Tot un fel de epiforă e şi refrenul pus la sfîrşitul unui vers sau al unei strofe. Despre refren vezi observaţiile lui T. Vianu în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, 1966, p. 9—28.

244. Repetiţiile aparţin stilului particular lui Blaga, stil care arată atîtea afinităţi cu *Studenbuch*-ul lui Rilke şi cu monologul lui Zamolxe.

245. Gruparea ternară (adică figura zisă tricolon sau „groupement ternaire") a fost deseori analizată în legătură cu Victor Hugo: E. L. Martin, *Les symétries de la prose dans les principaux romans de Victor Hugo*, Paris, 1927; A. Ledu, *Le rythme dans la prose de Victor Hugo de 1810 à 1831*, Paris, 1927; idem, *La répétition symétrique dans l'alexandrin de Victor Hugo, de 1815 à 1856*, 1929.

246. Despre *chiasm*, vezi H. Morier, *Dictionnaire de poétique*, Paris, 1961, p. 77. Stau în strînsă legătură atît cu repetiţia cît şi cu figura etimologică expresiile bazate pe un supin: *„de trăit ştii să trăieşti"* (A — B — A, Caragiale; cuvintele Kerei Marghioala către Kir Ianulea). În astfel de cazuri, supinul împlineşte funcţiunea unui complement de relaţie (Gr. II, p. 195).

247. Un alt caz similar de „elipse" a fost citat, tot din Caragiale (*Cum se înţeleg ţăranii*), de Rosetti-Byck, Gr., p. 205—206.

Scanned with OKEN Scanner

II

ELEMENTE DE LEXICOLOGIE STILISTICĂ

GENERALITĂȚI

1. Lexicologia și stilistica. Înainte de a examina o serie de probleme privitoare la studiul stilistic al vocabularului, trebuie să facem din nou unele constatări generale. Pe cînd în domeniul sintaxei stilistice lucrările anterioare prezintă multe lacune, lexicologia stilistică pare a fi, sub diverse denumiri, partea cea mai bine studiată a stilisticii contemporane.[1] Din această pricină, în multe cazuri, ne putem mulțumi cu unele trimiteri la alte lucrări, insistînd mai ales asupra amănuntelor care, după părerea noastră, pun încă probleme mai puțin rezolvate.

1.1. Cu ce se ocupă lexicologia stilistică? Pînă acum, deși ne-am ocupat și de anumite figuri de ordin sintactic, scheletul concepției noastre ne era oferit de categoriile mai mult sau mai puțin tradiționale ale sintaxei ca o ramură a gramaticii fie descriptive, fie istorice. În cele ce urmează vor predomina principiile pur stilistice: doar considerațiile noastre de ordin morfologic vor rămîne în strînsă legătură cu categoriile gramaticale. Afară de capitolul rezervat morfologiei stilistice (**II,8—11**), tematica va urma în primul rînd planul stilisticii noastre italiene.[2]

După primul capitol, introductiv, urmează prezentarea sumară a importanței ce o au grupurile de cuvinte și unitățile frazeologice în structura unui text și, într-un sens mai larg, în structura limbii literare. Avînd însă în vedere atît cuvintele izolate, cît și unitățile frazeologice, ajungem în mod inevitabil la anumite probleme semantice; se înțelege de la sine că semantica, adică

Scanned with OKEN Scanner

studiul „profunzimii" semantice a unui cuvînt sau a unei expresii va reveni la fiecare pagină a acestui mic tratat de lexicologie stilistică.

1.2. Probleme de stratificare lexicală. După primele două capitole, al căror scop e să dea cititorului o idee generală despre importanța stilemelor lexicale, ajungem la două alte capitole care se întregesc reciproc: pe de o parte, la stratificarea istorică a lexicului, pe de altă parte, la stratificarea sa socială, adică sistemul lexemelor și stilemelor care rezultă dintr-o lungă evoluție istorică și îndeosebi, conform cadrului cronologic al sintezei noastre, din dezvoltarea istorico-lingvistică a ultimului secol, de la 1870 pînă în zilele noastre.

1.3. Numele proprii. Un capitol succint va fi consacrat expresivității numelor proprii, adică puterii lor evocatoare: ne vom ocupa atît de aspectul stilistic al antroponimiei, cît și de acela al toponimiei. Tot în acest capitol vom arunca o scurtă privire asupra importanței numelor proprii devenite substantive comune.

1.4. Morfologia și stilistica. Făcînd abstracție de sufixele (dintre care unele, fiind deosebit de expresive, trebuie menționate mai devreme) în legătură cu diferitele straturi ale lexicului, în penultimul capitol vom examina pe scurt o singură problemă: în ce măsură putem admite ori nega expresivitatea cîtorva particularități morfologice. Fără îndoială, tocmai în acest domeniu sînt numeroase probleme, extrem de spinoase, care în nici un caz nu pot fi rezolvate pe baza unei gramatici pur normative.

1.5. Tropii, adică figurile stilistice de caracter lexical vor constitui și în acest caz un capitol independent. Principala noastră datorie nu e însă să făurim niște formule noi pentru a defini metafora ori simbolul, ci dovedirea faptului că așa-zisele „podoabe" ale retoricii clasice se regăsesc de obicei și în vorbirea curentă, și că uzul lor literar rezultă pur și simplu dintr-un fel de sublimare a procedeelor oferite[3], în ultimă analiză, de limba însăși.

Scanned with OKEN Scanner

2. Importanța opoziției în lexicologia stilistică. A caracteriza, din punct de vedere stilistic, vocabularul unei limbi și diferite aspecte ale folosirii sale artistice e fără îndoială o încercare extrem de complexă și anevoioasă. Putem însă începe sondajele noastre prin cu totul altceva: prin schițarea unor o p o z i ț i i care, mutatis mutandis, au multe asemănări cu cele aplicate de mult în domeniul fonologiei.[4] Pentru a ilustra fiecare din aceste opoziții, vom alege cîte două texte reprezentînd aproximativ același gen literar, dar avînd, în amănunte, un caracter foarte deosebit. Textele noastre vor avea totdeauna aceeași lungime: 100 cuvinte, ceea ce ne va permite să facem — firește, fără pretenția de a ajunge la niște rezultate definitive — și anumite constatări statistice. Opozițiile pe care le avem în vedere sînt următoarele:

1. Cuvinte s c u r t e ~ cuvinte l u n g i
2. Cuvinte s i m p l e ~ cuvinte d e r i v a t e
3. Cuvinte v e c h i ~ cuvinte n o i
4. Cuvinte f r e c v e n t e ~ cuvinte r a r e.[5]

2.1. Opoziția dintre cuvintele scurte și cele lungi. Pentru a ilustra prima noastră opoziție ne vom folosi de două texte autobiografice: primul e începutul *Amintirilor* lui Creangă (vezi ed. I. Iordan, 1970, p. 153), iar al doilea un fragment din *Anii de ucenicie* de Sadoveanu, republicat în volumul *Mărturisiri literare* (p. 171).

Textul A. Creangă:

„Stau cîteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau în părțile noastre pe cînd începusem și eu, drăgăliță-Doamne, a mă ridica băiețaș la casa părinților mei, în satul Humulești, din tîrg drept peste apa Neamțului; sat mare și vesel, împărțit în trei părți, care se țin tot de una: Vatra satului, Delenii și Bejenii.

Ș-apoi Humuleștii, și pe vremea aceea, nu erau numai așa, un sat de oameni fără căpătăiu, ci sat vechiu răzășesc, întemeiet în toată puterea cuvîntului: cu gospodari tot unul și unul, cu flăcăi voinici și fete mîndre, care știau a învîrti și hora, dar și suveica, de vuia satul de vatale ...“

Scanned with OKEN Scanner

Textul B. Sadoveanu:

„Mă gîndesc că poate ar interesa pe prietenii mei cetitori unele informaţii, mărturisiri şi amintiri în legătură mai ales cu ceea ce e în mine artist. Simpla anecdotă-divertisment e de importanţă cu mult mai redusă pentru cei care se interesează de viaţa scriitorilor. Uneori, totuşi, mă voi opri şi la asemenea paragrafe. Unele din acestea din urmă, fără voia mea, au să aibă alură literară. Asta mă jenează puţin; aş vrea ca între mine şi cetitorii mei, de data asta, să lipsească meşteşugul breslei din care fac parte.

Totuşi, şi argumentele literare sînt necesare, ca să-mi explice caracterul şi [100] ca să dea întrucîtva răspuns la o întrebare ..."

Comparînd aceste două texte din punctul de vedere al lungimii cuvintelor, ajungem la următoarele rezultate:

	Creangă	*Sadoveanu*
Monosilabe	46	45
Bisilabe	31	25
Trisilabe	15	12
Cuvinte de 4 silabe	7	15
Cuvinte de 5 silabe	1	3

Primele trei categorii prezintă deosebiri aproape neglijabile, ceea ce se datorește fără îndoială statorniciei fondului principal de cuvinte. În ciuda acestei permanențe se constată oarecare reducere aproape paralelă a monosilabelor și a bisilabelor. S-ar putea extinde această tendinţă şi la trisilabe, dacă n-ar exista o deosebire calitativă între cuvintele trisilabice ale lui Creangă şi acelea ale lui Sadoveanu. Între trisilabele lui Creangă găsim cuvinte aşa de simple ca *aminte, părţile, ridica* etc. şi cîteva nume geografice ca *(apa) Neamţului*. La Sadoveanu apar şi în această categorie unele neologisme ca *redusă, alură, jenează* etc. Şi mai evident e rolul neologismelor în categoria cuvintelor de 4 silabe: pe cînd la Creangă cuvintele „lungi" *începusem, drăgăliţă, părinţilor* şi numele *Humuleştii* par a fi tot aşa de simple şi populare ca şi cele scurte, la Sadoveanu se observă caracterul mai cărturăresc al cuvintelor de 4 silabe. Făcînd abstracţie de rarisima împerechere de cuvinte *anecdotă-divertisment*, care e un excelent exemplu al atributului substantival[6], găsim în această categorie *informaţii, mărturisiri, importanţă, paragrafe, literară, necesare, carac-*

Scanned with OKEN Scanner

terul, iar cuvintele vechi ca *legătură* ori *meșteșugul* sînt niște „rarae aves". Asemenea rezultate sînt oferite și de puținele cuvinte de 5 silabe: la Creangă singurul lexem de acest fel e *cîteodată*, iar la Sadoveanu trei cuvinte atît de caracteristice ca *interesează*, *scriitorilor* și *argumentele*.

E interesant de remarcat că în privința lungimii medii a cuvintelor deosebirea nu e semnificativă între cele două texte: lungimea medie e de 1,86 silabe la Creangă și de 2,06 la Sadoveanu.

În stilul științific se poate obține și o lungime medie mult mai ridicată: analizînd un fragment dintr-o carte recentă a lui Al. Graur [7], am ajuns la cifra de 2,46: s-a redus mult numărul monosilabelor (34), dar a crescut proporția cuvintelor de 4 silabe (21) și chiar a celor de 5 silabe (6). În acest caz e însă vorba de un stil funcțional [8] în care predomină și alte exigențe decît cele de ordin estetic. Totuși cifra de 2,46 nu e o excepție: o asemenea valoare medie (2,46) devine un factor într-adevăr estetic în cunoscutul text eminescian *Dintre sute de catarge ...*, dominat de refrenele *Vînturile, valurile* și *Valurile, vînturile* (adică de niște lexeme de 4 silabe). Pe cînd în alte texte de inspirație populară, ca de exemplu în *Ce te legeni ...*, lungimea medie a cuvintelor e aproximativ de același nivel ca și la Creangă (Creangă: 1,86; Eminescu: 1,78), în *Dintre sute de catarge* se schimbă toate proporțiile obișnuite: din 52 cuvinte, monosilabele nu reprezintă decît 14 unități, adică sînt aproape tot așa de numeroase ca și cele 12 cuvinte de 4 silabe. În plus, *pămînturile* (v. 6) e un cuvînt de 5 silabe, iar în v. 10 apare *idealurile*, singurul neologism al textului, care se compune din 6 silabe. În total, cu ajutorul unui singur neologism, acest text excepțional al lui Eminescu ajunge la lungimea medie de 2,46 silabe. Evident că în acest caz cuvintele „hiperdactilice" de 4,5 și 6 silabe constituie un șir de stileme expresive.

Din poezia secolului nostru putem cita un caz excepțional. În poemul *Veac* al lui Blaga, care se compune din 105 unități lexicale, găsim o serie de cuvinte lungi, folosite cu un incontestabil scop estetic. Afară de cuvintele de 4 silabe (13), avem de relevat un cuvînt de 5 silabe (*prăbușirile*, v. 7) și chiar unul de 7 silabe (*„intercontinentale* zvonuri electrice", v. 2). Totuși, în ultimă analiză, în pofida neologismelor ca *mașinile, electrice, ante-*

Scanned with OKEN Scanner

nele, lungimea medie a cuvintelor rămîne în cadrele tradiționale; din cauza unui mare număr de monosilabe (41) și bisilabe (30) ea se cifrează la 2,14.

Precum vedem, oscilările sînt de luat în considerație: adeseori cuvintele care au mai mult de 3 silabe primesc — mai ales în limba poetică — o deosebită valoare expresivă.

2.2. Opoziția dintre cuvintele simple și cele derivate.[9]

Textele pe care le-am examinat pînă acum ne permit să formulăm cîteva constatări și în această privință. Dacă admitem că limba lui Creangă reprezintă un stil literar mai mult sau mai puțin apropiat de limba vorbită a poporului (așa cum era ea în urmă cu 100 de ani), opoziția, relativ puțin cunoscută, dintre Creangă și Sadoveanu poate fi foarte instructivă și pentru cercetările noastre privitoare la expresivitatea derivației. Dacă nu ne pierdem în reflecții etimologice pentru a considera de ex. *aminte* ca un cuvînt compus (*ad* + *mentem*), putem stabili că la Creangă găsim doar 5 cuvinte derivate ori compuse: „*drăgăliță*-Doamne", *băiețaș*, *răzășesc*, *putere*, adică două diminutive, un adjectiv derivat cu ajutorul sufixului *-esc* și un infinitiv lung, devenit de mult un substantiv admis de toate stilurile literare (deși expresia „în toată *puterea* cuvîntului" are, firește, o răspîndire mai limitată). Cu această situație pur tradițională seamănă și simplitatea lexicală a celor două texte eminesciene amintite pînă acum: în *Ce te legeni* ... n-am relevat decît *frunziș*, *a rări*, *cîntăreț*, *singurel*, adică 2 substantive, 1 adjectiv și 1 verb. De acest tablou nu se deosebește mult nici cealaltă „doină" eminesciană: ca derivate nu putem releva decît „păsări *călătoare*" și *nențeles*, adică *neînțeles*; numai al doilea se găsește într-o propoziție care, din punct de vedere stilistic, se îndepărtează de stilul popular propriu-zis („*Nențeles* rămîne gîndul / Ce-ți străbate [10] cîmpurile ...").

Acestor texte, în care predomină cuvintele simple, le putem însă opune alte fragmente, în primul rînd pagina reprodusă din proza lui Sadoveanu. Din acest text avem de citat ca derivate unele cuvinte de un caracter cu totul diferit: *a interesa* (de 2 ori), *mărturisire*, *amintiri*, *artist*, *legătură*, *totuși* (de 2 ori), *importanță*, *scriitor*, *uneori literar*, (de 2 ori), *cetitor* (de 2 ori), *meșteșug*, *întrucîtva*. Între aceste 13 (ori, după frecvența lor 17) derivate și cuvinte compuse apar deja cîteva neologisme ca *a interesa*, *artist* [11] și

importanță (cîteva altele vor fi menționate mai jos, în legătură cu „cuvintele noi"); totuși contribuția lor la creșterea derivatelor nu depășește încă o anumită măsură.

Cu totul alta e situația în cazul unui text științific, chiar dacă textul e luat dintr-o operă de popularizare. Iată începutul unui capitol din cartea *Gramatica azi* de Al. Graur *(Structura limbii,* p. 10) [12]:

„Omul în *devenire* putea emite *strigăte* (cele mai multe animale *dezvoltate* au această facultate). *Impresionat* de o *împrejurare neașteptată*, individul scăpă fără voie un *strigăt*. Ceilalți indivizi, auzind *strigătul*, își îndreptau, tot *involuntar*, *atenția* către locul respectiv, luau *cunoștință* de *împrejurarea* nouă și *reacționau* în consecință. Faptul repetîndu-se des, cu timpul s-a stabilit o *legătură* între *emiterea strigătului* și *comportarea* ulterioară a celor care-l auzeau. Atunci omul a început să scoată *strigătele intenționat* pentru a *obține* cu ajutorul lor un *rezultat* prevăzut.

Strigătele s-au diversificat apoi, *s-au înmulțit*, *s-au rafinat* și au ajuns să *comunice* lucruri din ce în ce mai *numeroase*, mai *amănunțite* și mai adînci."

În acest scurt fragment găsim nu mai puțin de 28 derivate, ceea ce înseamnă că cuvintele simple constituie trei sferturi din text. La așa ceva stilul poetic nu ajunge aproape niciodată; nici prima strofă din poemul *Veac* (Blaga) [13] nu favorizează atît derivatele:

> Umblă mașinile *subpămînteşti*. În *nevăzut*, peste turnuri
> *intercontinentale* zvonuri electrice.
> De pe case antenele pipăie spații
> cu alte graiuri și alte vicți.

Între aceste 22 cuvinte nu găsim decît 4 derivate ceea ce, în mod ciudat, nu micșorează frumusețea versului 2 care începe cu un neologism de 7 silabe.

2.3. Opoziția dintre cuvintele vechi și cele noi. [14] Pentru a arăta în ce măsură vocabularul plin de neologisme al ultimelor două secole se deosebește de stilul narativ care, în mod conștient, se ferește de orice cuvînt introdus în cursul secolului al XIX-lea am ales, pe de o parte, o pagină din *Zodia Cancerului*, care ne relevă maniera cea mai caracteristică a lui Sadoveanu, pe de alta, începutul volumului III din romanul *La Medeleni*, opera cea mai reprezentativă a „modernistului" Ionel Teodoreanu.

Scanned with OKEN Scanner

importanță (cîteva altele vor fi menționate mai jos, în legătură cu „cuvintele noi"); totuși contribuția lor la creșterea derivatelor nu depășește încă o anumită măsură.

Cu totul alta e situația în cazul unui text științific, chiar dacă textul e luat dintr-o operă de popularizare. Iată începutul unui capitol din cartea *Gramatica azi* de Al. Graur *(Structura limbii,* p. 10) [12]:

„Omul în *devenire* putea emite *strigăte* (cele mai multe animale *dezvoltate* au această facultate). *Impresionat* de o *împrejurare neașteptată*, individul scăpă fără voie un *strigăt*. Ceilalți indivizi, auzind *strigătul*, își îndreptau, tot *involuntar*, *atenția* către locul respectiv, luau *cunoștință* de *împrejurarea* nouă și *reacționau* în consecință. Faptul repetîndu-se des, cu timpul s-a stabilit o *legătură* între *emiterea strigătului* și *comportarea* ulterioară a celor care-l auzeau. Atunci omul a început să scoată *strigătele intenționat* pentru a *obține* cu ajutorul lor un *rezultat* prevăzut.

Strigătele s-au diversificat apoi, *s-au înmulțit*, *s-au rafinat* și au ajuns să *comunice* lucruri din ce în ce mai *numeroase*, mai *amănunțite* și mai adînci."

În acest scurt fragment găsim nu mai puțin de 28 derivate, ceea ce înseamnă că cuvintele simple constituie trei sferturi din text. La așa ceva stilul poetic nu ajunge aproape niciodată; nici prima strofă din poemul *Veac* (Blaga) [13] nu favorizează atît derivatele:

> Umblă mașinile *subpămînteşti*. În *nevăzut*, peste turnuri
> *intercontinentale* zvonuri electrice.
> De pe case antenele pipăie spații
> cu alte graiuri și alte vicți.

Între aceste 22 cuvinte nu găsim decît 4 derivate ceea ce, în mod ciudat, nu micșorează frumusețea versului 2 care începe cu un neologism de 7 silabe.

2.3. Opoziția dintre cuvintele vechi și cele noi. [14] Pentru a arăta în ce măsură vocabularul plin de neologisme al ultimelor două secole se deosebește de stilul narativ care, în mod conștient, se ferește de orice cuvînt introdus în cursul secolului al XIX-lea am ales, pe de o parte, o pagină din *Zodia Cancerului*, care ne relevă maniera cea mai caracteristică a lui Sadoveanu, pe de alta, începutul volumului III din romanul *La Medeleni*, opera cea mai reprezentativă a „modernistului" Ionel Teodoreanu.

Scanned with OKEN Scanner

Textul A. Sadoveanu:

„Era la sfîrșitul lunii septemvrie, care, în Moldova, se cheamă *brumărel*, anul nou de la zidirea lumii 7188, iar de la Hristos 1679. Vara fusese fierbinte și secetoasă. Bucatele puține, cît îngăduise Dumnezeu să se facă, fuseseră strînse de mult de *necăjiții* pămînteni. În podgorii, culesul se isprăvea și roada viilor fusese bogată, de aceea începuseră tabere de cară să se lase în jos cu *poloboace* goale după vin nou, trecînd printre costișe *pleșuve* și *imașuri* arse. Măcar mîngîierea aceasta a vinului nu uitase cel *atoatecumpănitor* s-o agonisească Moldovei. După cum și *norodul* cel *prost* zice: « Vinul e bun și la bucurie și la scîrbă.»"

Și din acest scurt fragment reiese clar ce fel de cuvinte pot fi numite „vechi" ori, poate mai prudent, tradiționale. Se înțelege de la sine că și acest vocabular prezintă unele nuanțe bine conturate. Lexemul cel mai enigmatic e „arhaismul" *atoatecumpănitorul*. Dat fiind că în limba bisericească a existat epitetul *A-toate-văzătorul* (DA.) și că din Ollănescu se citează adjectivul *cumpănitor* în expresia „al zeilor părinte / Ce pune mări, pămînt și cer în mers *cumpănitor*" (DA.), adică tot în legătură cu Dumnezeu, trebuie să ne gîndim la o formație analogică. În ce privește combinația cuvîntului *norod* cu adjectivul *prost*, nici ea nu poate fi regăsită în texte mai vechi; despre acest sens al epitetului *prost* vezi D. (cu exemple ca *neam prost*). S-ar putea presupune că Sadoveanu însuși a făurit acest curios „pseudoarhaism" deocamdată necunoscut din alte izvoare. Nici pentru expresia *„necăjiții* pămînteni" dicționarele nu aduc alte exemple. Sînt însă bine cunoscute o serie de cuvinte populare mai ales în Moldova, ca *brumărel*, *poloboc*, *imaș* etc. Pentru sensul figurat al epitetului *pleșuv* D. oferă exemple din Russo, Hogaș, Vlahuță etc. E semnificativ și *norod* (în loc de *popor*): D. îl atestă cu citate din Negruzzi Creangă, Vlahuță, Rebreanu etc. În multe cazuri *norod* era considerat „în opoziție cu clasele dominante" (D.).

Textul B. Teodoreanu:

„Ardeau numai luminile *utile*, depărtate cu *precizîune* unele de altele, *aerian izolate*, cu *spații* de noapte *marină* între licăririle lor *fragile*. Întuneric prin umbra *onctuos* spintecată — spuma *elicei* fumega alb pe vîntul lins al apei — fără de trup, tăcut; *vaporul* nu era decît *procesiunea somnambulă* a unei *constelații grupată geometric*, subt tremurul *captiv* al *constelațiilor fixe*.

Scanned with OKEN Scanner

Nu răsuna nici un tunet spumos de talaz — salt *solitar*, sfărmat în larguri — nici pas desculț de val nu s-auzea, împiedicîndu-se în *trena* lungă. Tăcere fără *cadență* de frunză, iarbă, vînt sau undă: tăcerea *cosmic* destinsă în *fluida* boltire a celor patru zări."

Nici în acest text, în care neologismele sînt atît de des întrebuințate (22%), împrumuturile moderne nu au un aspect omogen. Cititorul cult de azi înțelege ușor textul, dar poate îl surprinde faptul cît de puține sînt neologismele folosite în sensul lor propriu, ca de pildă termeni tehnici *vapor, elice, lumini utile. Vapor* e dealtfel unul din neologismele cele mai vechi: din Alecsandri se citează adeseori versul: „Minunat lucru-i *vaporul*!" (D.). În cazul nostru însă și acești termeni tehnici formează sîmburii unor metafore pe care nimeni n-ar putea să le imite fără pericol (cf. „*vaporul* nu era decît *procesiunea somnambulă* a unei constelații..."). Și cuvîntul *cadență* (cf. la Eminescu: „Cîntarea în *cadență* a frunzelor,..." *Din străinătate*) trece printr-o curioasă metamorfoză: clipele nu mai sînt „cadențate" ca în *Veneția* lui Eminescu, ci domnește pe mare și pe navă o

„tăcere fără *cadență* de { frunză, iarbă, } { vînt sau undă." [15]

În acest mediu plin de efecte pur impresioniste chiar și adjectivele își pierd conturul lor semantic obișnuit: „luminile *utile*" sînt „*aerian* izolate", galicismul *onctuos* nu se mai referă la un *surîs* ca la alți autori contemporani (D.), *fragil* nu e epitetul unui zid (D.), ci, prin sinestezie, calificativul *licăririlor*, iar *captiv*, acest neologism relativ rar, se introduce în următoarea sintagmă: „*tremurul captiv* al constelațiilor fixe". Prin urmare, e evident că autorul nu se mulțumește cu înțelesurile și asocierile de cuvinte proprii uzului comun, ci caută mereu să surprindă pe cititori. Totuși această căutare a „surprizelor lexicale" și a efectelor inedite devine uneori obositoare și aproape monotonă tocmai din cauza permanenței preocupărilor estetice. Avem de a face cu un fel de „stil artist"[16] oarecum îndepărtat de idealurile stilistice contemporane.

2.4. Opoziția dintre cuvintele frecvente și cele rare.

Să revenim încă o dată la statisticile lingvistice. Și din punct de vedere stilistic problemele de frecvență au o deosebită impor-

Nu răsuna nici un tunet spumos de talaz — salt *solitar*, sfărmat în larguri — nici pas desculț de val nu s-auzea, împiedicîndu-se în *trena* lungă. Tăcere fără *cadență* de frunză, iarbă, vînt sau undă: tăcerea *cosmic* destinsă în *fluida* boltire a celor patru zări."

Nici în acest text, în care neologismele sînt atît de des întrebuințate (22%), împrumuturile moderne nu au un aspect omogen. Cititorul cult de azi înțelege ușor textul, dar poate îl surprinde faptul cît de puține sînt neologismele folosite în sensul lor propriu, ca de pildă termeni tehnici *vapor, elice, lumini utile*. *Vapor* e dealtfel unul din neologismele cele mai vechi: din Alecsandri se citează adeseori versul: „Minunat lucru-i *vaporul*!" (D.). În cazul nostru însă și acești termeni tehnici formează sîmburii unor metafore pe care nimeni n-ar putea să le imite fără pericol (cf. „*vaporul* nu era decît *procesiunea somnambulă* a unei constelații..."). Și cuvîntul *cadență* (cf. la Eminescu: „Cîntarea în *cadență* a frunzelor,..." *Din străinătate*) trece printr-o curioasă metamorfoză: clipele nu mai sînt „cadențate" ca în *Veneția* lui Eminescu, ci domnește pe mare și pe navă o

„tăcere fără *cadență* de { frunză, iarbă, } { vînt sau undă." [15]

În acest mediu plin de efecte pur impresioniste chiar și adjectivele își pierd conturul lor semantic obișnuit: „luminile *utile*" sînt „*aerian* izolate", galicismul *onctuos* nu se mai referă la un *surîs* ca la alți autori contemporani (D.), *fragil* nu e epitetul unui zid (D.), ci, prin sinestezie, calificativul *licăririlor*, iar *captiv*, acest neologism relativ rar, se introduce în următoarea sintagmă: „*tremurul captiv* al constelațiilor fixe". Prin urmare, e evident că autorul nu se mulțumește cu înțelesurile și asocierile de cuvinte proprii uzului comun, ci caută mereu să surprindă pe cititori. Totuși această căutare a „surprizelor lexicale" și a efectelor inedite devine uneori obositoare și aproape monotonă tocmai din cauza permanenței preocupărilor estetice. Avem de a face cu un fel de „stil artist"[16] oarecum îndepărtat de idealurile stilistice contemporane.

2.4. Opoziția dintre cuvintele frecvente și cele rare.

Să revenim încă o dată la statisticile lingvistice. Și din punct de vedere stilistic problemele de frecvență au o deosebită impor-

tanță. Cuvintele des întrebuințate se uzează ușor, devenind banale și inexpresive; numai contextul poate să le mai prefacă în stileme. Cuvintele rare, dacă nu sînt doar podoabe pretențioase, primesc mai des o anumită valoare expresivă, deoarece tot ce se deosebește de gradul „neutru" al limbii vorbite ori scrise, oglindește mai bine intențiile expresive ale unui autor.

În cele ce urmează vom încerca să prezentăm două aspecte ale statisticilor de frecvențe: pe de o parte, o analiză a textului eminescian *Mortua est!* în baza unei statistici de frecvențe, stabilită pentru un grup de texte[17] din sec. XIX—XX, pe de alta, o strofă bacoviană studiată cu ajutorul unei mici statistici de motive poetice.[18]

Statisticile generale au inconvenientul de a se referi doar la cîteva mii de cuvinte deosebit de frecvente. Lucrînd cu o statistică ce îmbrățișează 5 000 de cuvinte[19], putem adopta următorul sistem de transcriere:

1a	1b	2a	2b	3a	3b	4a	4b	5a	5b
500	1 000	1 500	2 000	2 500	3 000	3 500	4 000	4 500	5 000

Iată cum se înfățișează situația în cazul textului eminescian:

— 1a — 1a 2b 1b
Făclie de veghe pe umezi morminte,
1a 2b 1a 2a 1a 1b 1b
Un sunet de clopot în orele sfinte,
1a 1b 1a 1a 3b 2a 1a 2a
Un vis ce își moaie aripa-n amar,
1a 1a 1a 1a 1a 1a 2a
Astfel ai trecut de al lumii otar.

Textul se compune din 28 cuvinte: cele care nu figurează în statistică, pentru că sînt mai rare decît primele cinci mii de lexeme, se reduc la două unități: *făclie* și *veghe* (firește, lipsesc din statistică atît nuanțele semantice, cît și grupurile de cuvinte ca *făclie de veghe* etc.). Avem deci de analizat 26 lexeme care prezintă următoarea repartizare:

1a	15	2b	2 (*umed, sunet*)
1b	4	3a	—
2a	4 (*clopot, aripă, amar, hotar*)	3b	1 (*a muia*)

Insuficiența statisticilor de acest fel e evidentă nu numai din punct de vedere stilistic, ci pur și simplu și din punct de vedere lingvistic: în cifrele noastre nu se oglindește nici stilul foarte sublimat al versului 3, nici caracterul substantival al cuvîntului *amar* ori întrebuințarea variantei *otar*, în loc de *hotar*.

Cercetările care s-au făcut despre Bacovia nu se ocupă în mod sistematic de primele 5 000 de cuvinte: dimpotrivă, statistica pe care am consultat-o îmbrățișează doar acele m o t i v e (reprezentate de niște cuvinte-cheie), ale căror frecvențe merg de la 1 pînă la 76: ex. *abis* e atestat într-un singur text, dar *noapte* de 76 ori în 53 poezii diferite.[20] Din cauza acestor delimitări, din strofa pe care am ales-o lipsesc cifrele privitoare la particulele gramaticale și chiar la cîteva cuvinte avînd un conținut semantic determinat *(fund, apar)*:

25 69 32
Amurg de toamnă violet...
7 1
Doi plopi, în fund, apar în siluete
1 1 32
— Apostoli în odăjdii violete —
39 32
Orașul tot e violet.

Poate statisticile speciale ca aceasta spun mai mult statisticienilor. Să semnalăm în primul rînd acele trei exemple unice *(siluetă, apostol, odăjdii)*, care se concentrează în celebra imagine metaforică a versului 3. La polul opus stă cuvîntul *toamnă* cu 69 de frecvențe: e vorba, firește, de anotimpul preferat al lui Bacovia. Poezia lui are însă un caracter urban, ceea ce explică cifra 39 deasupra cuvîntului *oraș*. La sfîrșitul versurilor 1, 3, 4 găsim epitetul impresionist *violet;* cifra 32 care îl caracterizează depășește frecvența celorlalte nume de culori. După *violet* urmează *amurg* (25) ca motiv principal al întregului tablou: din această atmosferă se ridică cei doi *plopi* care, după indicele lor, reprezintă un motiv relativ rar în lexicul bacovian.

La urma urmei, nici una din aceste metode statistice nu poate arăta adevăratul aspect al opoziției schițate în subcapitolul de față. Despre un text plin de cuvinte dialectale (Creangă, Sadoveanu) statistica de tipul I ar spune prea puțin; pentru a caracteriza poziția cuvintelor care nu figurează între cele mai frecvente trebuie să recurgem la dicționarele literare; în ultimă ana-

liză, lexicologia stilistică poate profita de statisticile lingvistice, dar acestea nu pot înlocui informațiile mai bogate și mai nuanțate pe care ni le oferă marile dicționare bine documentate ale unei limbi naționale.

GRUPURILE DE CUVINTE ȘI UNITĂȚILE FRAZEOLOGICE

3. De la cuvînt la grupul de cuvinte. Deși aproape fiecare cuvînt e susceptibil de a deveni polisemantic, se observă des că o noțiune se evocă cu ajutorul unui grup de cuvinte ale cărui elemente primesc, în combinația în chestiune, un sens mai mult sau mai puțin diferit de sensul lor propriu. Principalele grupuri de cuvinte se împart în următoarele trei categorii:

a) *Grupul format cu un atribut substantival.* Un *munte de pietate* nu e un oarecare *munte*, ci e, după DLR., un calc de origine franceză *(mont-de-piété)*, pentru a desemna un „așezămînt aflat sub controlul statului, unde se dădeau altădată bani împrumut, pe amanet". La Șăineanu [21] găsim și pluralul acestui grup de cuvinte (un plural considerat ca „neobișnuit" de lexicografii contemporani): „Munții de pietate au început să funcționeze la 1777 în Franța."

Munte de pietate e însă un grup de cuvinte avînd o perfectă unitate lexicală [22]: nimeni n-ar putea să pună, în loc de *munte*, de ex. *casă* sau un alt sinonim. Sînt însă nenumărate grupuri lexicale mai puțin fixe care aparțin stilului individual al unui scriitor. Nici nu trebuie să adăugăm că grupurile lexicale născute în mod spontan, conform cerințelor unui context, sînt incomparabil mai prețioase pentru stilisticieni decît grupurile lexicale convenționale care sînt adeseori atît de „neutre" ca și multe cuvinte banale: ar fi greu să facem un stilem din numele internațional al *Consiliului de Securitate*.

b) *Grupul format cu un atribut adjectival.* După aceste grupuri de cuvinte, fixe ori spontane, trebuie să semnalăm acele grupuri în care la un substantiv se adaugă un epitet adjectival. În privința

B.C.U. „M. Eminescu" IAȘI

Acestor epitete există mari divergențe: cine n-ar simți că construcțiile *„sat răzășesc"* (Creangă, cf. **II, 2.1**) și „amurg de toamnă violet" (Bacovia) se deosebesc foarte mult în ce privește funcțiunile lor expresive: prima ar putea să figureze și într-un tratat de istorie ori de geografie, iar a doua nici nu e imaginabilă decît într-un context poetic.

c) *Grupuri verbale.* Nu mai puțin interesante sînt, din punct de vedere stilistic, unitățile v e r b a l e care formează sintagme obiective directe, indirecte, adverbiale etc.[23] Și în acest domeniu trebuie să semnalăm rolul spontaneității: îmbinările individuale de cuvinte sînt adeseori mult mai expresive decît unele clișee care, în urma unei întrebuințări prea frecvente, au devenit niște umpluturi convenționale.

În cele ce urmează, în loc de a opera cu exemple detașate de contextul lor, vom examina unele texte bine cunoscute care stau la dispoziția oricărui cititor al lucrării noastre. Din nefericire, grupurile de cuvinte nu sînt așa de frecvente ca cuvintele vechi, neologismele, cuvintele deosebit de lungi etc.[24]; din această cauză cercetările noastre trebuie bazate pe texte ceva mai lungi pe care nu le reproducem aici în întregime. În orice caz va fi interesant să vedem în ce măsură predomină clișeul ori originalitatea în diferitele stiluri literare.[25] Vom examina din nou unele texte paralele pentru a ilustra cele trei varietăți ale grupurilor de cuvinte:

a) în limba dramatică;
b) în proza narativă și
c) în limba poetică.

3.1. Mărturia textelor dramatice. Primul nostru exemplu e luat din celebra comedie a lui Caragiale *Conu Leonida față cu reacțiunea* (scena I). În acest caz ne poate surprinde faptul că pentru categoria atributului substantival nu avem, înainte de toate, decît un singur exemplu, dealtfel foarte curios: despre Garibaldi, idealul republicanilor români, spune Leonida: „s-a crezut omul dator, ca un *ce de politică*, pentru ca să ne firitisească" [26]. Expresia *Papa-iezuit* va fi amintită și analizată ceva mai jos. Puține și destul de banale sînt exemplelele care ilustrează rolul atributului adjectival. E interesantă întrebuințarea atributului *răposată* pe lîngă pronumele *dumneaei* în expresia: „*Răposata* dumneaei — nevastă-mea a dîntîi [27] (v. și fraza: „sare și dumneaei *răposata* din pat"). Mai e de semnalat și întrebuințarea adjectivului invariabil *prima* pentru a caracteriza pe partizanii

Scanned with OKEN Scanner

români ai lui Garibaldi: „Ăi mai *prima*, domnule, *aleși pe sprînceană, care de care, da cu pușca-n Dumnezeu...*“ Efectul comic al hiperbolei e evident; în legătură cu aceste exclamații e de notat și pleonasmul creat de aceste locuțiuni aproape sinonime.

Exclamațiile caracteristice sînt puse în relief și de replicile personajelor:

„[LEONIDA] Da, da, întreabă-mă ce oameni sînt.

[EFIMIȚA] *Ceva tot unul și unul.*“

Efimița vorbește însă în superlative nu numai de garibaldiștii români, ci și de „bobocul“ [28] său de soț. Admirația ei se exprimă mai ales prin formula: „Ehei! ca dumneata bobocule, *mai rar cineva*!“ Fraza se mai repetă și în cîteva alte replici similare.

În legătură cu atributele adjectivale să mai semnalăm și o reminiscență literară: după Leonida, Garibaldi ar fi scris „o scrisoare către națiunea română“, fiindcă și el reprezintă *gintea latină*. În gura lui Leonida însă și neologismul *ginte* se deformează pentru a da naștere frazei următoare: „Hehei! unul e Galibardi: om, *o dată și jumătate*. (Cu mîndrie și ignoranță.) Ei, *gianta* latină, domnule, n-ai ce-i mai zice...“

Pentru a ilustra frecvența locuțiunilor celor mai variate, e destul să reproducem dialogul privind împăcarea Papei cu „Galibardi“:

„[LEONIDA] De ce *a băgat el în răcori*[29], gîndești, pe toți împărații și pe Papa de la Roma?

[EFIMIȚA] Și pe Papa de la Roma? Auzi, *soro?* [30]

[LEONIDA] *Ba încă ce! i-a tras un tighel*, de i-a plăcut și lui. Ce-a zis *Papa - iezuit*,[31] *aminteri*, nu-i prost! — cînd a văzut că n-o *scoate la căpătăi* [32] *cu el?...* «Mă, nene, ăsta, *nu-i glumă*; cu ăsta, cum văz eu, *nu merge ca de cu fitecine*; ia mai bine *să mă iau* eu *cu politică pe lîngă el*, să mi-l fac cumătru.» Și *de colea pînă colea, tura-vura*, c-*o fi tunsă*, c-*o fi rasă*, l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil.

[EFIMIȚA] (cu ironie) *Și-a cunoscut omul nașul.*“ [33]

Trecînd la o piesă modernă ca *Domnișoara Nastasia* (1926) de G. M. Zamfirescu, ne găsim în fața unei situații oarecum schimbate. Încă din primul dialog, care se desfășoară „în mahalaua Veseliei“ [34], între bătrînul curelar Ion Sorcovă și visătoarea lui rudă Nastasia, rolurile sînt bine conturate. Sorcovă, fiul unui băcan bogat din strada Popa Nan, e o ființă bună, dar decăzută și nenorocită; Nastasia îl îndeamnă degeaba să iasă din această „pușcărie“. Sorcovă vorbește cu o mare simplitate; tocmai din

această pricină vorbele sale, în mod intenționat, sînt lipsite de originalitate. Chiar cînd își aduce aminte de trecutul familiei sale, caută să-și modereze emoția:

„[SORCOVĂ] Frosa mă rugă: nu-i spui fetii cum *am ajuns în sapă de lemn*,[35] c-o să te blesteme!... Fiin'că eu, Nastasio... Taica, negustor în Popa Nan! Și ce negustor? Coloniale și «delicatesuri»...[36] Și, eu... atelier, tot în Popa Nan! *Oameni cu rost*, avere... așa am fost..."

Epitetul substantival e rar în vorbele lui Sorcovă; din cînd în cînd se servește însă de un calificativ plastic care devine sîmburele frazei întregi: „Cînd nu te gîndești, stai *cocîrjată* [37] pe carte";

Sorcovă se folosește însă de multe locuțiuni verbale: „Cînd ieși din casă, *o iei razna* [38]...": „prea *te-arăți mîndră* față de fetele și muierile din mahala"; „nu-i bine, Nastasio, că te clevetesc și-*ți poartă sîmbetele!*" „Iar *ți s-au urcat gărgăunii* [39] *la cap!*"; „*Ce să ne mai răcim gura* [40] *de-a surda?*"; „Iar *o iei anapoda*" [41] etc.

În ce privește pe Nastasia, ea apare pe scenă cîntînd, „ca haimanalele la periferie", o romanță scrisă pe un text eminescian: „Iar dacă împreună va fi ca să murim...". Stilul ei nu mai e ca replicile Efimiței lui Caragiale — o adevărată „fotografie" (poate ici-colo retușată) a limbii vorbite —, ci se deosebește esențial de replicile mai realiste, mai „caragialești" ale lui Sorcovă. Firește, și ea știe să se exprime fără înconjur în limba mahalalei, dar chiar dacă se folosește de expresii mai vulgare, le încadrează în niște fraze care se îndepărtează oarecum de naturalețea limbii vorbite:

„Știu eu *de ce latră gura lumii* [42]: că nu *umblu murdară* ca Ioana; că nu *mă tăvălesc* [43] *cu haimanalele* prin cîrciumi și pe maidane ca Paraschiva și Niculina; că *nu-mi cîntă greierii*-n [44] crăpăturile călcîiului..."

Două alte replici se deosebesc și mai mult de atmosfera mahalalei; din această pricină apar și alte grupuri de cuvinte:

„Dragi mi-ar fi femeile și *dom-ni-șoa-re-le* [45] *din mahala*, că drag mi-e de oricine-n lume — dar prea-s *murdare* și *leneșe*, prea-s bețive!"

„Acum vezi de ce sînt *nebună*? Pentru că *țipă*-n mine *bucuriile* și *berechetul de odinioară*. D-aia *mă simt ca-n pușcărie* în mahalaua asta cu *maidane de gunoi*, cu *femei murdare* și bețivani... Știi cît e din Popa Nan pîn-aici?

[SORCOVĂ] Mult nu-i. Un ceas *de drum*...

[NASTASIA] Nuuu... e mai mult, tătucule![46] E *cale de-o viață de om!*"

Sorcovă reia, cu oarecare șovăire, numai formula mai îngrijită pe care Nastasia i-o propune:

„[SORCOVĂ] C-am dat înapoi, adică? Așa-i, Nastasio; *cale de-o viață de om!*"

În astfel de condiții, avînd de-a face cu niște aspirații diametral opuse situației reale, nu ne poate surprinde nici faptul că la un moment dat Nastasia nu se mai poate stăpîni; pentru a caracteriza prăpastia care o separă de bătrînul Sorcovă, recurge la un atribut adjectival tradițional, dar foarte expresiv în acest context:

„Ne tot ciorovăim de-o vreme și nu ne-nțelegem, de parc-am vorbi *limbă păsărească*.[47] Ia să stăm noi de vorbă, ca doi *oameni cumsecade* ce sîntem."

Totuși, motivul final al scenei nu se înfiripează din acest efort de înțelegere, ci din formula mai pretențioasă a Nastasiei (v. mai sus). La sfîrșit și Sorcovă va repeta cu încăpățînare, ca un fel de obsesie lexicală: „E cale de-o viață de om..."

3.2. Mărturia textelor narative. În legătură cu proza narativă trebuie să ținem seamă de acea distincție fundamentală pe care am subliniat-o și cu alte ocazii: între limba autorului și aceea a personajelor poate fi o anumită deosebire; în cele mai multe cazuri doar limba personajului continuă caracterul direct al stilului dramatic. Examinînd două părți din nuvela *Hagi Tudose* de Delavrancea (cap I și III) putem face unele constatări privind această deosebire. Dacă autorul, admirînd singurul monument artistic al unui sat exclamă: *„Mîndrețe de biserică!"*, formula sa exclamativă nu ne surprinde deloc[48]; ea ar fi însă deplasată în gura unuia din țăranii cu care autorul pretinde că a stat de vorbă în satul vizitat de el. În stilul oral al personajelor aceeași construcție atributivă apare cu un conținut mult mai banal. La observația lui Tudose că „Paștele prea e în vară", interlocutorul protestează: „Ce *pustia de vară*, nene Tudose, nu vezi că plouă și fulguiește?"[49]

O formă mai frecventă a epitetului substantival dă un ton de superioritate următoarei fraze atribuite lui Tudose: „De cînd eram d-o șchioapă pricepusem lumea... Înțelesesem că o *cîrpă din gunoi* este *o muncă de om* pe care te faci stăpîn dacă o pui d-o parte".

În privința epitetelor adjectivale deosebirile sînt mai mici. Epitetele limbii pur descriptive sînt de o convenționalitate voită:

Scanned with OKEN Scanner

țăranii ascultă pe omul venit de departe „cu *gurile căscate* și cu șepcile la ceafă". Calificativele întrebuințate în stil oral sînt însă pline de vioiciune: la începutul nuvelei cineva spune: „Ei, puișorule, mai sînt zugravi, *grozavi* de tot". Se simte imediat caracterul familiar al epitetului pus în apoziție. Epitetele lui Tudose se întîlnesc cîteodată în unele proverbe poate mult mai vechi decît textul în chestiune: „Ouă *roșii*, ouă *stătute*". [50]

Unele epitete pronominale sînt folosite atît în limba autorului, cît și în stil oral: „Tudose, la *așa* nelegiuire, s-a ridicat în vîrful picioarelor"; „N-am chioară lăscaie...[51] P-*așa* vremuri nu poți să ai..."

Adevăratul farmec al acestui text se datorește grupurilor de cuvinte al căror dinamism se sprijină pe prezența unui verb. În limba autorului sînt relativ puține locuțiuni verbale: „*te apucă amețelile*, cînd încep ei [țăranii] *să-și ridice biserica în slava cerului*"; „Apele *să înghețe tun*.[52] Treaba lor" (cf. și o propoziție neanalizabilă: „își dreg glasul, apoi, *rara-rara*,[53] îți ies înainte, îți caută prilej de vorbă"). Majoritatea locuțiunilor verbale se găsesc în stil direct: cînd străinul se arată cam confuz, țăranii îl îndeamnă: „... mă rog, ce crezi d-ta, că *n-o să-ți tăiem capul*...". Locuțiunile cele mai plastice se găsesc însă în replicile lui Tudose: „De roșim puținele [ouă], *ardem focul degeaba, cumpărăm d-a surda* de la băcanul..." Nu mai puțin idiomatice sînt și spusele interlocutorilor „Strîngi tu, băiete, strîngi și într-o zi... *fiut... fiut...*[54] *p-aci l-e drumul*... Și ia-i de unde nu-s"; „Tudose, băiete, *nu vorbi cu păcat, să nu vorbești într-un ceas rău*."

Dacă după aceste pagini atît de vioaie, recitim un fragment deja semnalat din romanul *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu, vom face observația că în proza sa descriptivă, Teodoreanu se servește de nenumărate construcții atributive dar pare a evita locuțiunile idiomatice tradiționale, ceea ce, firește, este în raport și cu categoria socială din care face parte eroul său. Scriitorul se detașează în mod conștient chiar și de tradițiile limbii vorbite: o sintagmă atributivă ca „luminile utile... *aerian izolate*" există doar pe hîrtie.[55] Am vorbit deja de „licăririle lor *fragile*" care e un frumos exemplu de sinestezie, dar rămîne de văzut dacă cititorul de azi mai gustă fără rezervă această expresie și descriere a nopții pe mare: „Întuneric prin umbra *onctuos spintecată*". Aceeași întrebare se referă și la evocarea — dealtfel, după părerea noastră, mai admisibilă — a navei care plutește spre port: „vaporul nu

era decît p r o c e s i u n e a *somnambulă* a unei c o n s t e l a ț i i.[56] *grupată geometric*, subt t r e m u r u l *captiv* al constelațiilor fixe."

Acest stil cam sofisticat aduce și surprizele produse de unele atribute substantivale: între luminile „aerian izolate" se întind „s p a ț i i *de noapte*", iar pe marea absolut calmă nu răsună „nici un t u n e t s p u m o s *de talaz*". Aventura lui Teodoreanu ne pare azi, după 40 de ani, ca un „s a l t *solitar* sfărîmat în larguri" (pentru a relua o formulă propusă de scriitorul însuși tocmai în acest pasaj).

Din fericire, dialogurile lui Teodoreanu sînt mult mai vii: iată un mic fragment din amintirile Monicăi (același capitol, vol. III):

„— De ce nu-s gata puii?

— Da i-ați poruncit *pi* la opt!

— Sigur. *Îs* opt și un sfert, invoca doamna Deleanu *sfertul academic*.

— Di unde, *duduie*, numai *șapti jumatati*-i la *riveiu* nostru, *pi* ochii mei, parcă *ci-s chioară*?

— *Uf!* am să-l dau pe foc *riveiu* vostru.

— Nichelu-i *incombustibil*, mamă *dragă*, intervenea Olguța."

E de remarcat că în aceste evocări ale mediului moldovenesc Teodoreanu operează mai mult cu cîteva particularități fonetice și nu cu cuvinte ori locuțiuni dialectale, doar mențiunea „riveiului" (< fr. *réveil* [*-matin*]) dă scenei o anumită autenticitate și din punct de vedere lexical.

3.3. Mărturia textelor poetice.[57] Pentru a ilustra folosirea poetică a epitetelor sau, mai precis, a sintagmelor atributive, avem de analizat înainte de toate *Venere și Madonă*, un text eminescian foarte caracteristic anilor 1869—1870. Poate în nici un alt text nu găsim atîtea construcții atributive ca în această meditație filozofică aproape baudelairiană.

Chiar și prima strofă, rămasă nemodificată în cele două variante, merita să stîrnească entuziasmul junimiștilor. Tînărul poet, în loc de a zugrăvi niște iubiri trecătoare, se adresează în primul vers unui „*Ideal* pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este", ceea ce servește de preludiu și la invocarea celei de a doua ipostaze a aceluiași ideal. De cuvîntul *ideal* depinde o lungă construcție atributivă: „*pierdut* în *noaptea* unei *lumi* ce nu mai este", iar în versurile și strofele următoare va fi reluat atît moti-

vul *pierdut* (cu diferite nuanțe semantice), cît și motivul *nopții* și al unei *lumi* de mult dispărute. Motivul *pierdut* și acela al *nopții* se repetă în mod simetric în versurile inițiale din strofele 3 și 5:

Rafael, *pierdut* în visuri ca-ntr-o *noapte* înstelată...
.....
Astfel cu, *pierdut* în *noaptea* unei vieți de poezie...

Să relevăm imediat și varietatea atributelor cu care se asociază ideea acestei „nopți" într-adevăr simbolice. În primul caz atributul genitival deschide o perspectivă spre orizonturi fără margini:

... unei *lumi* ce nu mai este

Lume[58] ce { gîndea în basme / și vorbea în poezie...

În cazul următor *noaptea* apare doar ca al doilea termen într-o comparație: *visuri* → *noapte înstelată*; evident că, în ultimă analiză, și comparația e un fel de calificare. Al treilea vers ne conduce în sfera existenței reale; imaginea „nopții" primește aici funcțiunea de a caracteriza soarta unui „poète maudit" pe care nimeni și nimic nu l-ar putea determina să renunțe la menirea lui, la o „viață *de poezie*". Epitetul substantival e însă cu totul neobișnuit; și Eminescu face un „salt solitar" [59] în sfera neologismelor frazeologice.

Versul început cu *Ideal* era însă o adevărată invocație, al cărei sîmbure e marcat, în versul 3, de o frumoasă grupare ternară: „O! te văd, | te aud, | te cuget..." Sfîrșitul versului reia și totodată umanizează invocația: „idealul" corespunzînd noțiunii goetheene „das ewig Weibliche" apare în toată splendoarea tinereții: poetul îl prezintă ca o

... tînără și dulce veste

Dintr-un cer { ← cu alte stele, / ← cu alte raiuri, / ← cu alți zei.[60]

Acest nou exemplu al grupării ternare și al atributelor substantivale introduse de prepoziția *cu* se îmbină și cu o gradație bine calculată: după linia ascendentă, reprezentată de cuvintele *stele* → *raiuri* → *zei*, a doua invocație a Venerei se ridică spre sus pentru a-și ocupa locul pe piedestalul imaginației poetice.

Și în această strofă predomină tricolonul ca o figură stilistică inerentă evocării lumii antice. Sub vălul marmurei poetul descoperă numaidecît modelul viu de altădată:

Venere, { marmură *caldă*, / o c h i de piatră *ce scînteie*, / B r a ț molatic... *ca gîndirea unui împărat poet*...

Din nou ne surprinde varietatea celor trei atribute: cel mai important epitet e fără îndoială *caldă*, deoarece el retrimite la reînvierea figurii de marmură: în limba obișnuită *marmura* niciodată nu poate fi *caldă*. Încă un „salt solitar", dar acum direct spre particularitățile umane ale modelului antic: ochii de piatră încep „să scînteie", iar brațul zeiței e așa de „molatic" ca extazul lui Solomon în *Cîntarea cîntărilor*. După părerea noastră, acest *împărat poet* nu poate fi decît liricul cel mai senzual al vechii lumi ebraice; umbra lui, care apare simultan cu evocarea mitologiei greco-romane, pare a dovedi și unitatea fundamentală a culturii mediteraneene.

Versurile 7—8 excelează nu numai printr-o lungă aliterație labială în care vibrează mai departe consoana inițială a numelui *Venere*, ci și prin continuitatea perfectă pe care poetul o stabilește între idealul antic și cel modern al frumuseții.

Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie,
A femeii, ce și astăzi tot frumoasă o revăd.

Și aici, ca și în primele două versuri, repetiția unui cuvînt (acolo: *lume*, aici: *femeie*) dă naștere și unei alte figuri de origine antică: așa-zisei e p a n a f o r e (vezi nota 58).

Cu mențiunea „împăratului poet" (v. 6) am ajuns la Vechiul Testament: în mod genial, în perspectiva acestei atmosfere biblice așază tînărul poet și Madona lui Rafael. E de remarcat că și în strofa 3, unde se vorbește de nemuritorul pictor italian, Eminescu se mai adresează Venerei antice, arătînd astfel continuitatea ce leagă de arta antică și pictura Renașterii. Rafael e reprezentat ca un spirit extatic:

Suflet îmbătat { de raze / și d-eterne primăveri.

Numai un astfel de spirit creator era capabil să dea eternului ideal o nouă ipostază; în această viziune, zugrăvită cu ajutorul unei noi aliterații labiale (cf. numele *Venerei!*), apar și unele motive din mitologia creștină:

Te-a văzut și-a visat raiul cu grădini îmbălsămate,
Te-a văzut[61] plutind regină printre îngerii din cer.

Doar în strofa 4 ajungem la numele Madonei, care, în mod ciudat, devine *Madona Dumnezeie*. Încă un exemplu al epitetelor substantivale; se înțelege de la sine că în nici un alt text Eminescu nu s-a servit de acest „hapax" care, în mod evident, e o formă feminină practic inexistentă a cuvîntului *Dumnezeu*. În acest context, însă, chiar și acest neologism eminescian poate fi explicat foarte ușor: e vorba pur și simplu de supraviețuirea unei z e i ț e, adică a unui ideal antic în cadrul concepției creștine.

Versul 13 subliniază și minunea geniului creator: „Și-a creat pe pînza *goală* pe Madona Dumnezeie..."

În versurile următoare se face elogiul imaginației pictorului, pentru ca la urmă să revină — și în mod foarte puțin dogmatic — la rolul hotărîtor al feminității.[62] Eminescu argumentează ca un filozof modern: nici mitologia creștină nu e decît proiecțiunea sublimată a aspirațiilor pur omenești, un vis inspirat de realitatea însăși. Pînzei goale i se opune deci Madona, descrisă în trei versuri, cu o cascadă de epitete și de construcții paralele:

... pe Madona Dumnezeie { cu diademă *de stele*, / cu surîsul *blînd*, vergin.

[Și-a creat] { Fața pală-n raze *blonde*, / chip de *înger*, dar *femeie*,

Căci *femeia*-i prototipul îngerilor *din senin*.

Între expresia „Madona D u m n e z e i e" și acest efort de „angelizare" petrarchescă ar fi ușor să descoperim o contradicție: în orice caz, și în alte poeme (cf. *Înger și Demon*) Eminescu a recurs la un fel de feminizare a îngerilor ceea ce, în vremea romantismului, era un procedeu răspîndit aproape în toate literaturile europene.

După strofa 4 găsim, în prima variantă, o linie punctată (0, I, p. 288), care pare a împărți textul în două unități inegale

(4 + 6 strofe); cele două din urmă („Plîngi, copilă?..." etc.) vor apare doar în var. II. Totuși, din punctul de vedere al repetițiilor tematice, și strofa 5 aparține primei părți:

Astfel eu, *pierdut* în *noaptea* unei vieți *de poezie*,
Te-am văzut,[63] femeie *stearpă*, < *fără suflet*, *fără foc*...

Se mai reia aliterația labială deja cunoscută (ca un motiv emblematic), dar valoarea ei expresivă trece printr-o radicală schimbare: portretelor ideale și optimiste li se opune, ca o variantă muzicală, deformînd cu totul melodia tematică, o avalanșă de imprecații: deodată se neagă orice aspirație spirituală în legătură cu persoana care, la urma urmei, a fost inspiratoarea acestor momente de îndoială și totuși de înaltă creație artistică. E semnificativ că pentru o clipă poetul de 20 ani se pune alături de sculptorul anonim din antichitate și chiar de Rafael în ce privește divinizarea feminității; și următoarele două versuri au funcția de a explicita adverbul *astfel*, pus la începutul acestei strofe:

Și-am făcut din tine *un înger, blînd*, ca ziua *de magie*,
Cînd în viața *pustiită* rîde-o rază *de noroc*.

Epitetele u n i c e care nu se vor mai repeta niciodată sînt numeroase și în aceste versuri.

Deocamdată nu mai avem de analizat decît o singură strofă care, tocmai din punctul de vedere al epitetelor, prezintă cîteva variante semnificative:

Am văzut fața ta pală { <de-o *venerică*> / de o *bolnavă* } beție,
Buza ta *învinețită de-al corupției mușcat*,
Și-am zvîrlit asupră-ți, crudo, vălul alb de poezie
Și paloarei tale raza inocenței eu i-am dat.

Cum e de interpretat *veneric* în expresia „de-o *venerică* beție"? La origine aveam de a face cu o adevărată „vox media", deoarece adjectivul în chestiune funcționa încă ca un derivat din numele *Venerei*. Aceleași asociații mitologice au determinat și plăsmuirea strofei 9: < „Parcă văd cum o *bacantă*, care chiuie-n beția" (O. I, p. 289)> „Tu îmi pari ca o *bacantă*..." E de reținut și ultimul vers al aceleiași strofe: < „Cînd *bacanta* chiuiește în spasmodicu-i delir> Pe cînd inima *bacantei* e *spasmodic, lung* delir".

Astfel ajungem, în ciuda fundalului mitologic, la sensul modern al adjectivului veneric care însă ar fi fost inutilizabil atunci, pe la 1870, într-un context poetic. Aluzia la Venere trebuia sacrificată pentru o expresie brutală și totuși stilizată (adică inexistentă în limba vorbită): „de o bólnavă beție". Doar aliterația labială mai retrimite la esența „venerică" a acestei teme; „cu inima stearpă, rece și cu suflet de *venin*..." [64]

Trecînd la poemul programatic *Testament*, care servește de prefață *Cuvintelor potrivite* (1927), găsim imediat problema comună care, în ciuda atîtor deosebiri, unește pe Eminescu și pe Arghezi. În ambele cazuri e vorba de conflictul ce există între realitate și idealizarea ei, de necesitatea de a regăsi sîmburele idealurilor chiar în lumea unei realități oarecum deconcertante. Un puternic efort platonic unește pe cei doi poeți; prin aceeași tendință se explică și încercările lor de stilizare lingvistică. Tînărul Eminescu — în contradicție cu puritanismul său de mai tîrziu [65] — pare a înainta pe linia neologismelor „decorative", iar Arghezi își găsește materia de plăsmuit în limba însăși, mai precis în uzul țărănesc în care s-au îngrămădit experiențele unui lung șir de veacuri. Evident că această orientare aproape sămănătoristă nu îmbrățișează toate atitudinile stilistice exprimate în volumul *Cuvinte potrivite* [66]; în orice caz, din punct de vedere frazeologic, rezultatele vor fi diametral opuse acelui stil extatic fără care nici nu ne mai putem închipui un poem ca *Venere și Madonă*.

Poemul *Testament* conține 5 strofe de o lungime inegală [67]; cea mai lungă e a 3-a, care se compune din 18 versuri. Primele două strofe, adresate fiului poetului, constituie un fel de preambul, dar există o anumită deosebire și între aceste strofe introductive.

Prima strofă, de 8 versuri, începe cu distihul bine cunoscut:

> Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,
> Decît un *nume adunat pe-o carte*.

Adunat are aici un sens special: înseamnă „cules", adică „tipărit drept titlu" pe o carte.[68] Imediat după această declarație simplă și laconică urmează o frază amplă, în 6 versuri, care se termină cu o apostrofare directă a fiului: „Cartea mea-i fiule, o treaptă" (de remarcat și ritmul expresiv al acestui eneasilab iambic: în loc de ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ avem:

– ∪ – | – ∪ ∪ | ∪ – ∪). Pentru a ajunge la acest vers și mai ales pentru a lămuri sensul cuvîntului *treaptă* în acest context, poetul avea nevoie de 5 versuri premergătoare:

În *seara răzvrătită* care vine
De la străbunii mei pînă la tine,
Prin *rîpi* și *gropi adînci*, [69]
Suite de bătrînii mei pe brînci,
Și care, tînăr, să le urci te-așteaptă...

E un pasaj incontestabil nominal, adică dominat de diferitele categorii nominale. Totodată, trebuie reținut și dinamismul excepțional al atributelor; expresia *seara răzvrătită* devine, din cauza acestui epitet atît de neașteptat, un fel de simbol evocînd o întreagă perioadă tumultuoasă a istoriei, iar la două cuvinte atît de realiste, ca *rîpi* și *gropi (adînci)*, se adaugă două lungi calificative pline de mișcare și chiar de o nuanță de personificare:

... rîpi și gropi adînci { Suite de bătrînii mei pe brînci, / Și care, tînăr, să le urci te-așteaptă...

Deși în acest capitol e vorba numai de sintagme atributive și de unități frazeologice, e imposibil să nu atragem atenția și asupra efectelor muzicale ce caracterizează aceste versuri. O muzică modernă și crudă, o sonoritate sumbră care ne amintește de niște acorduri tot așa de grave din *Infernul* dantesc.

Preambulul se termină cu un catren în care imaginea centrală e „hrisovul robilor"; iată o altă împerechere inedită de cuvinte:

Așează-o cu credință căpătîi.
Ea e *hrisovul* vostru cel dintîi,
Al *robilor* cu saricile, pline
De *osemintele vărsate-n mine*.

Asistăm la geneza unei concepții care, în ultimă analiză, arată o înrudire izbitoare cu teoria așa zisei „gentilezza" la poeții italieni florentini din evul mediu: rodul eforturilor intelectuale și artistice — în acest caz un volum de versuri — asigură un anumit prestigiu social și istoric acelor „robi" de ieri din care se trage poetul. E important și sensul simbolic al cuvîntului-cheie *oseminte* pe care îl regăsim și în alte importante texte argheziene.[70]

Versurile care formează sîmburele acestei „arte poetice" tratează direct și problema vocabularului poetic. La început Arghezi

reia un alt motiv medieval: asemănarea ce a fost adesea stabilită între *plug* (ori *sapă*) și *condei*, pe de o parte, între *brazdă* și *scriere*, pe de alta.[71] Tradiția muncii străvechi i-a făcut pe „bătrîni" să strîngă acel tezaur lingvistic din care se va naște și stilul suculent și tăios al unui poet modern:

Ca să schimbăm, acum, întîia oară,
Sapa-n condei și brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Și leagăne urmașilor stăpîni.

Fără să se folosească de vreun neologism, Arghezi apare aici ca făuritorul conștient al unei limbi poetice în care, în mod absolut simbolic, chiar și rimele contribuie la sugestivitatea expresiei: pînă acum s-a remarcat puțin faptul că sintagma atributivă *cuvinte potrivite*, devenită și titlul acestui volum, rimează cu un cuvînt atît de „nepoetic" ca *vite* (care, de pildă, la Eminescu nu se găsește decît în imagini și comparații peiorative, cf. DEm.). Versurile ce urmează sînt dominate de verbul *a face* (ori *a prefface*); cu ajutorul acestui verb atît de simplu Arghezi știe să evoce, în sens oarecum baudelairian, magia poeziei:

Și, frămîntate mii de săptămîni,[72]
Le-am prefăcut în v e r s u r i și-n i c o a n e[73]
Făcui din zdrențe muguri și coroane.
Veninul strîns *l-am preschimbat* în miere,
Lăsînd întreagă *dulcea lui putere.*

Poetul însuși vorbește cu înduioșare de aceste comori nebănuite care, pînă la venirea lui, zăceau în adîncimile necercetate ale limbii populare. Dar nici cu aceasta nu s-a terminat rolul demiurgic al poetului:

Am luat *cenușa morților* din vatră
Și am făcut-o *Dumnezeu de piatră,*
Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în *piscul datorici tale.*

Mulțumită figurii numite s i l e p s ă (cf., **II, 14.14.**), cuvintele își mai păstrează sensul lor concret; totodată — pentru a vorbi ca odinioară Benedetto Croce în comentariul primului cînt din *Infernul* dantesc — *cenușa* nu mai e cenușă, *Dumnezeu* nu e Dum-

nezeu și *piscul* nu e pisc; în limba de toate zilele nimeni n-ar îndrăzni să vorbească de „*piscul* datoriei tale" [74]. Poetul se adresează din nou fiului său, mai bine zis, urmașului său, dar nu cu aceeași intimitate care caracteriza preambulul. Între timp nu numai lumea materială s-a prefăcut, ca sub o baghetă magică, „în visuri și icoane", ci și poetul însuși; deși rămîne pe „piscurile" simbolismului european, se exprimă în tonul patetic al unui profet modern; ca și cînd am auzi undeva între „zdrențe" și „muguri" — „pașii profetului".

Mai sînt de reținut două versuri care aruncă o lumină vie asupra procedeului de a adapta orice cuvînt plastic cerințelor acestei noi limbi poetice în care „toate-s vechi și nouă toate":

Am luat ocara, și *torcînd ușure* [75]
Am pus-o *cînd să-mbie, cînd să-njure.*

Poate nimeni n-a formulat mai exact principiul că, pe de o parte, poetul operează necontenit cel puțin cu noi combinații lexicale și că, pe de alta, profită adeseori din acele incertitudini semantice ce caracterizează îndeosebi așa zisele „voces mediae". Am văzut mai sus cazul cuvîntului „nepoetic" *vită*; astfel de exemple se găsesc aproape în fiecare pagină a textelor argheziene.

STRATIFICAREA ISTORICĂ ȘI SOCIALĂ A LEXICULUI

4. Cele două tipuri de limbă literară. După tezele și antitezele expuse în primul capitol al acestei părți, nimeni nu poate fi surprins de afirmația oarecum netradițională că de vreo 150 ani — cam de la începuturile romantismului românesc — se observă în istoria limbii literare cristalizarea a două tipuri de uz lexical și semantic: primul pe care îl vom numi tipul A, reprezintă un fel de tradiționalism, adică un uz care stă în strînsă legătură atît cu limba populară, cît și cu începuturile limbii literare anterioare celui de al doilea sfert din secolul trecut. Tipul B, dimpotrivă, implică o receptivitate crescîndă față de valurile succesive ale neologismelor. Fără existența celui de al doilea tip limba literară de azi — și îndeosebi comunicările de masă (presa,

radioul, televiziunea) — ar fi mult mai departe de reprezentarea acelei m e n t a l i t ă ț i e u r o p e n e care rămîne strîns legată de numele și prestigiul lui Charles Bally.[76]

Trebuie însă precizat în ce măsură aceste două tipuri și numeroasele interferențe dintre ele au determinat evoluția lexicului limbii literare în cursul ultimilor o sută de ani. Generația lui Eminescu nu mai cunoștea și nici nu admitea tipul A în toate domeniile limbii literare; de exemplu, proza ziaristică a lui Eminescu, unele romane și nuvele ca *Cezara* etc. ar fi inimaginabile fără o contribuție substanțială a tipului B. Amestecul celor două tipuri caracterizează stilul poetic al *Luceafărului* unde *repaos* (cuvînt aparținînd tipului A) rimează cu *haos* (cuvînt internațional [77] reprezentînd tipul B). Totuși, atît replicile pajului cît și multe declarații atribuite lui Hyperion, rămîn în sfera tipului A, ceea ce înseamnă că procesul cunoscut sub numele de „scuturare a podoabelor" [78] s-a extins și la acest aspect al limbajului poetic din perioada de maturitate a lui Eminescu, perioadă căreia îi putem opune neologismele „decorative" din multe opere de tinerețe (cf. analiza noastră despre frazeologia poemului *Venere și Madonă*: **II, 3.3**). Același Eminescu, scriind poezii de inspirație populară, rămîne totdeauna credincios tipului A; observația noastră se aplică fără rezerve și unui mănunchi de alte nemuritoare poezii de la *O, mamă...* pînă la *De ce nu-mi vii...*

Aceleași oscilări între cele două tipuri fundamentale se observă și la mulți prozatori: pe cînd Creangă reprezintă exclusiv tipul A, adică un limbaj fără neologisme, Caragiale operează cu nenumărate neologisme în comediile sale, dar renunță la uzul lor în *Năpasta*, cedînd cerințelor evocării mediului rural. Și proza lui Caragiale are mai multe aspecte: nuvela *Kir Ianulea* aruncă o lumină vie asupra epocii în care s-a format tipul B, dar, în *O făclie de Paști*, în deplină conformitate cu subiectul, constatăm un fel de reîntoarcere la tipul A.

Aceleași oscilări artistic bine motivate au continuat și în secolul nostru, relevînd un anumit scepticism față de expresivitatea tipului B.[79] Limba vorbită a oamenilor culți, presa, teatrul în proză și, în ultimele decenii, mijloacele moderne de telecomunicație au cedat pătrunderii tipului B; cu toate acestea, atît romanele cu teme istorice ori țărănești, cît și teatrul în versuri reprezentat bunăoară de drama *Zamolxe* a lui Blaga au rămas credincioși tipului A, adică „limbii vechi și înțelepte". Genul literar cel mai apropiat de tipul A e însă, ieri ca și azi, poezia lirică: în poemul

Scanned with OKEN Scanner

Testament al lui Arghezi pe care l-am analizat mai sus (II, 3.3) nu găsim aproape nici un neologism lexical; chiar și într-un remarcabil volum de versuri apărut cu un sfert de veac mai tîrziu (Blaga: *Nebănuitele trepte*) situația e cam aceeași: făcînd abstracție de unele neologisme care apar ca niște „leitmotive",[80] versurile cele mai expresive s-au plăsmuit printr-o combinație magistrală a elementelor lexicale reprezentînd tipul A și nu tipul B. În astfel de împrejurări ar fi absurd să vorbim de o occidentalizare totală a limbii literare de azi; ar fi mai just să zicem că farmecul multor opere se datorește ori predominanței tipului A, ori unui dozaj variabil al celor două tipuri lingvistice. Calitățile artistice ale limbii literare contemporane își asigură astfel un loc aproape unic în marea familie a limbilor literare romanice.

5. Stratificarea vocabularului tradițional. Înainte de a examina amestecul permanent al celor două tipuri de limbă literară pe care am încercat să le distingem în capitolul precedent, trebuie să aruncăm o scurtă privire asupra acelor trei straturi lexicale care furnizează baza tuturor efectelor de stil și care, fiind cunoscute în mare parte tuturor vorbitorilor, sînt utilizabile fără însemnate deosebiri sociale. Cu toate acestea, în legătură cu exemplele care ne obligă să facem și unele delimitări sociale, nu vom ezita să le adăugăm pentru o mai bună înțelegere a faptelor lingvistice și stilistice.

Schema care ne va servi drept punct de plecare se bazează pe bine cunoscuta tripartiție:

— substratul autohton
— fondul lexical de origine latină
— superstratul slav

5.1. Substratul autohton. Din punct de vedere al simțului lingvistic comun, chiar și persoanele culte care mai cunosc limba latină nu pot distinge cu siguranță pătura cuvintelor autohtone de alte elemente nelatine. Precum a observat S. Pușcariu[81], încă D. Cantemir considerase ca elemente autohtone *stejar, pădure, helești, cărare, grăiesc, privesc, nemeresc* etc.; studiul științific al elementului autohton n-a început decît cu B.P. Hasdeu; azi, pornind de la constatările sale și mergînd pînă la sintezele cele mai moderne,[82] putem stabili că un mare număr de cuvinte autohtone (ca bunăoară *brînză, zer, mînz, viezure, gușă* etc.) nu prea pot deveni, fără un context apropiat, stileme într-adevăr expresive.

Scanned with OKEN Scanner

Alta este situația cîtorva cuvinte privind viața unei familii: de ex. cuvîntul *mire* (cf. alb. *mire*) a fost întrebuințat și în sens metaforic de către Alecsandri: „Moldova... Acum a sosit timpul, de fericire plin, / Ca să-ți alegi un *mire* viteaz, măreț, străin" (citat de DLR., s.v.); cf. și expresia *a lua pe Hristos de mire*, „a se călugări", la Eminescu: „Am jurat de la-nceput / Pe Hristos să-l iei de *mire*" *(Povestea teiului)*. Nu mai puțin expresiv e cuvîntul *mireasă* în următoarele două citate poetice (cf. DLR., s.v.): „Moartea-i *mireasă* [83], Mormîntu-i casă, / Viermii sînt nași, / Hai la vrăjmași" (Hasdeu); „Iubito, cu fața de mort, / *Mireasă* pe tron / Cu grai monoton / În visul meu te port" (Bacovia).

Deosebit de cald sună cuvintele derivate din acea rădăcină autohtonă care corespunde cuvîntului albanez *moshë* „vîrstă". Să ne mărginim la două citate eminesciene: în primul caz poetul se adresează lui însuși pe ton glumeț sau mai mult tragicomic: „*Moșule*, mergi de te culcă, nu vezi că s-a-ntunecat?" *(Cugetările sărmanului Dionis)*. Derivatul *moșie*, în sensul arhaic de „patrie", [84] e atestat în *Scrisoarea III:*

> Rămîneți în umbra sfîntă, Basarabi și voi, Mușatini,
> Descălecători de țară, dătători de legi și datini,
> Ce cu plugul și cu spada ați întins *moșia* voastră
> De la munte pîn' la mare și la Dunărea albastră. [85]

Am putea studia și relațiile ce există între cuvintele autohtone *bucuros*, *bucurie*, pe de o parte, și sinonimele *vesel*, *veselie*, pe de alta; poate prima rădăcină evocă o stare sufletească mai adîncă și mai sinceră. Să terminăm însă aceste observații sumare cu opoziția ce separă *amurg* de *crepuscul* și *apus de soare*.[86] Neologismul *crepuscul*, atestat de la C. Negruzzi încoace (DA., D.), nu prea se întrebuințează decît în proza literară, cf. de pildă la G. Galaction: „Un *crepuscul* ... murea jos de tot peste nisipuri".

Amurg, derivat din adj.-ul *murg* „brun, roșcat, cenușiu" (DLR)[87] e un cuvînt incomparabil mai frecvent; din cauza expresivității vocalei sumbre *u* (III,2.2) și a relațiilor cu un nume concret de culoare [88] îl găsim și în textele poetice cele mai diferite:

> Din noaptea vecinicei uitări
> În care toate curg,
> A vieții noastre desmierdări
> Și raze din *amurg*,

De unde nu mai străbătu
Nimic din ce-au apus —
Aș vrea odată-n viață tu
Să te înalți în sus.
(Eminescu, *Din noapte...*) [89]

În vaduri ape repezi curg
Și vuiet dau în cale,
Iar plopi în umedul *amurg*
Doinesc eterna jale.
(Coșbuc, *Mama*)

Din mesteacănul de-afară
Foi îngălbenite curg,
Cînd cernîndu-și pînza rară
Cade v î n ă t u l *amurg*. [90]
(Goga, *Amurg*)

Din vîrf de munți amurgul suflă
cu buze roșii
în spuza unor nori
și-ațină
jeraticul ascuns
sub vălul lor subțire de cenușă.
(Blaga, *Amurg de toamnă*)

Chiar și dacă ne mărginim doar la indicarea frecvenței vocalei *u*, ne pare evident că, profitînd din muzicalitatea cuvîntului *amurg*, poeții au creat o serie de acorduri melancolice, bazate atît pe anumite efecte de sinestezie, cît și pe expresivitatea complexă a unui cuvînt străvechi. Blaga era perfect conștient de motivele istorice ale acestor efecte: în poemul *Domnițele* se citesc următoarele versuri: „*Amurg*, m u l t m a i v e c h i decît zilnicul soare apune,/sporea peste turnuri și-n preajma bisericii negre ...“

5.2. Fondul lexical de origine latină. Pentru a aprecia în mod convenabil rolul decisiv al fondului lexical moștenit din latina vulgară a provinciilor romane dunărene trebuie să ne grupăm observațiile astfel:

5.2.1. Frecvența relativă. De mult se cunoaște frecvența de aproximativ 83% [91] a elementelor latine tradiționale, adică

a acelor care, după terminologia noastră, reprezintă tipul A de limbă. În unele cazuri această frecvență poate depăși chiar și proporția indicată: s-au citat mai multe strofe eminesciene în care t o a t e cuvintele aparțin fondului latin strămoșesc.[92] Iată acele două strofe care se citează cel mai des:

Somnoroase păsărele
Pe la cuiburi se adună,
Se ascund în rămurele —
Noapte bună!

.....

Mai am un singur dor:
În liniștea sării[93]
Să mă lăsați să mor
La marginea mării.

Se înțelege de la sine că și majoritatea derivatelor stau în legătură cu acest fond strămoșesc de cuvinte. În primul text eminescian găsim diminutivul *rămurele* care, sub această formă, derivă doar indirect din latina vulgară: din *ramuri* pluralul substantivului *ram* (< lat. *ramus*) s-a format noul nominativ *ramură*, iar din această formă secundară diminutivele *rămurel*, *-ea*, plur. *-ele*. Astfel de derivații complexe sînt foarte rare în păturile nelatine ale vocabularului tradițional (tipul A) și absolut inexistente în lumea neologismelor (tipul B).

5.2.2. Mărturia fondului principal lexical. Pentru a explica frecvența relativă, analizată în subcapitolul precedent, nu e destul să ne mărginim la constatarea, moștenită de la A. Cihac, că elementele latine formează doar o cincime din rădăcinile înregistrate în dicționar.[94] Găsim o bază de comparație mai justă, dacă, cel puțin ca ipoteză de muncă, admitem existența unui f o n d p r i n c i p a l l e x i c a l. Potrivit cercetărilor lui Al. Graur[95], acest tezaur fundamental ar cuprinde 1419 cuvinte, între care elementele moștenite din latina vulgară joacă un rol covîrșitor. După calculele aceluiași autor proporțiile dintre cuvintele latine și celelalte straturi ale vocabularului român sînt reprezentate de următoarele cifre:

		%
elemente latine	827	58,21
derivate de origine latină	30	2,11

elemente slave	305	21,49
derivate de origine slavă	2	0,14
cuvinte internaționale	83	5,85
elemente de origine necunoscută	66	4,65
elemente maghiare	32	2,26
elemente autohtone	24	1,69
elemente grecești	18	1,27
elemente turcești	13	0,92
elemente franceze	12	0,85
onomatopee	6	0,42
elemente de origine engleză	1	0,07
	1419	99,93

Acest tablou, care ne va putea servi de călăuză și în următoarele subcapitole, pune bine în relief importanța fondului latin de cuvinte care, împreună cu derivatele, se cifrează la 857, adică la 60,32%. Dacă n-ar exista o deosebire atît de evidentă între proporțiile absolute pe care ni le furnizează dicționarele etimologice și acest tablou, bazat în primul rînd pe caracterul elementar al cuvintelor alese și frecvența lor absolută, am înțelege mult mai puțin uzul exclusiv al fondului latin în textele poetice citate mai sus (**5.2.1**). Coincidența are baze absolut concrete: toate rădăcinile pe care le găsim în cele două texte eminesciene figurează și în tabloul întocmit de Al. Graur.

FPL. (= fondul principal lexical) poate fi însă comparat și cu unele sectoare mai vaste ale vocabularului individual. Examinînd cuvintele începînd cu *u-* în DEm., am ajuns la o serie de concluzii care merită să fie rezumate pe scurt.

În FPL. găsim 32 cuvinte începînd cu *u-*, dintre care, în mod excepțional, 28 (87,5%) sînt de origine latină. E ușor de constatat că aceleași rădăcini formează și sîmburele lexicului eminescian. Răsfoind DEm. (de la *ucide* pînă la *unt*) am ajuns la următoarele rezultate:

FPL: *ucide*	DEm.: *ucide, ucigaș, ucigător* ~ *ucizător.*
FPL: *ud*	DEm.: *ud, uda*
[FPL: *uimi* (sl.)	DEm.: *uimi, uimire, uimit, uimitor*]
FPL: *uita* [1]	DEm.: *uita*[1], *uitare, uitat, uitător, uitit* (mold.)
FPL: *uita* [2]	DEm.: (a se) *uita* [2]
	DEm.: *uliță* (< sl. *ulica*), *ulicioară*
	DEm.: *uliu* (magh.)
	DEm.: *ultim* (neol.< lat. *ultimus*)

FPL.: *umăr*	DEm.: *umăr*
FPL.: *umbla*	DEm.: *umbla, umblet*
FPL.: *umbră*	DEm.: *umbră, umbri, umbrire, umbrit, umbros*
	DEm.: *umed, umezi*
FPL.: *umfla*	DEm.: *umfla, umflat*
	DEm.: *umilit* (neol.)
	DEm.: *umoristic* (neol.< it. *umoristico* fr. *humoristique*)
FPL.: *umple*	DEm.: *umple*
FPL.: *un*	DEm.: *un, unu, unul, uni, unisc, unit*
FPL.: *unchi*	DEm.: *unchi*
FPL.: *undă*	DEm.: *undă, undoi ~ undui, undoiare, undoiet* (mold. trans.), *undoios ~ unduios, undoit ~ unduit, unduire.*
FPL.: *unde*	DEm.: *unde: undeva*
FPL.: *unealtă*	DEm.: *unealtă*
FPL.: *unge*	DEm. *unge*
FPL.: *unghi*	DEm.: *unghi*
FPL.: *unghie*	DEm.: *unghie*
	DEm.: *ungur* (lat.)
	DEm.: *unic* (neol. < fr. *unique*)
	DEm.: *uniform* (neol. < fr. *uniforme*)
	DEm.: *univers* (neol. < lat. *universum*)
	DEm.: *universitate* (neol. < *universitatem*)
FPL.: *unt*	DEm.: *untdelemn*

Importanța lexicului considerat ca FPL. poate fi dovedită și cu alte exemple. Parcurgînd un mic tablou de frecvențe care cuprinde doar acele cuvinte din vocabularul lui Bacovia care se leagă de principalele motive al unui univers poetic,[96] ne surprinde faptul că termenii cei mai frecvenți figurează și în FPL. Astfel de cuvinte sînt *noapte* (frecvență: 76; FPL., p. 52), *mai* „încă" (frecv.: 72; FPL., p. 51), *toamnă* (frecv.: 69; FPL., p. 54), *plînge* (frecv. 62, FPL., p. 52), *trist* (frecv.: 49; FPL., p. 54), *veni* (frecv.: 49; FPL., p. 55), *singur* (frecv.: 43; FPL., p. 53), *alb* (frecv.: 43; FPL., p. 48) etc. Coborînd pe scara frecvențelor maxime, primul element nelatin e *oraș* (frecv.: 39; FPL., p. 52), ceea ce nu ne poate deloc surprinde în cazul unui poet atît de citadin ca Bacovia.[97]

5.2.3. Mărturia dezvoltării semantice. Frecvența extraordinară pe care am semnalat-o n-ar fi cu putință, dacă elementele latine cel mai des întrebuințate n-ar avea o remarcabilă „p r o-

Scanned with OKEN Scanner

funzime semantică". Nu ne vom referi la exemple atît de cunoscute ca conținutul semantic al verbelor *a da* sau *a face*[98]; ne pare însă interesant să examinăm pe scurt două verbe aproape sinonime: verbul de origine latină *a afla* și cel de origine slavă *a găsi*. Precum reiese din analiza acestor verbe, există o evidentă interferență între FPL. de origine latină și cel aparținînd superstratului slav.

A afla, derivat din lat. *afflare* (< *ad* + *flare* „a sufla asupra unui lucru") e un verb de caracter „meridional": afară de vechea dalmată, îl regăsim în Sicilia *(afflari)* și pe Peninsula Iberică (sp. *hallar*, port. *achar*). După oarecare ezitare care se mai oglindește în DA., S. Pușcariu l-a considerat cu 30 ani în urmă ca un „Jägerwort", adică un termen privitor la cîinii de vînătoare.[99] Ca verb foarte vechi, moștenit dintr-o latină vulgară abia cunoscută [100], trebuie să fi avut odinioară mai multe înțelesuri decît în epoca documentelor scrise ale limbii române și îndeosebi în secolele XIX—XX. În orice caz, deși exemplele moderne nu ne par prea frecvente, se mai poate stabili următoarea „genealogie" a înțelesurilor (vezi HEM, DA., D. și mai ales DEm., cu exemple necitate de celelalte dicționare) [101]:

A) *a afla*

I. Verb tranzitiv

1. (în sens concret) „a găsi": a) „a găsi (căutînd)": „Vitele au murit, căci nu *aflau* ... nici fir de iarbă să guste" (Coșbuc, D.); (în sens psihologic): „Nu i-*a aflat* nici o vină" (D.). — b) „a descoperi" (întîmplător): a) (în sens peiorativ) „Se despărțiră, ca să nu-i *afle* zmeul"[102] (Reteganul, D.); b) (în sens ameliorativ) „Numai luna printre ceață/Varsă apelor văpaie/Și te *află* strînsă-n brațe,/Dulce dragoste bălaie" (Eminescu, *Lasă-ți lumea* ...). Locuțiunile citate de D. se repartizează între 1.a și 1.b: *a afla vreme* „a găsi un moment potrivit, un prilej" reprezintă mai mult 1.a: „*vor afla* dușmanii vreme/Să-i fure-ntr-asta brîul ei" (Coșbuc, D.); cf., tot ca o locuțiune derivată din 1.a, expresia *a-și afla omul* „a da peste cineva pe care nu-l poți învinge sau înșela", care se explică prin 1.b, deoarece asemenea adversar nu se caută.

2. *(învechit, fig.* în sens peiorativ, despre o boală sau o simțire personificată care atacă și chinuiește pe cineva) HEM. (I, p. 329) citează un exemplu din *Pravila Moldov.*, 1646: „apucă de le *află* frica și de aciia le scoate den minte". Sensul 2 derivă atît din 1. a, ca și cînd frica ar fi o fiară care își caută prada.

3. (popular) „a născoci" (HEM., DA., D.). „a scorni" (DA.); sinonimele „a inventa" (DA.), „a imagina" (D.) par a fi mai dubioase. Toate dicționarele mari reproduc același exemplu din balada *Vulcan*, publicată de Alecsandri: „Împregiuru-i adunați/Ședeau turcii înarmați/Și pe rînd se întreba:/Că ce moarte i-*ar afla*?" (HEM. pune în legătură cu acest înțeles și expresiile *a afla chip* și *a afla un chip de cale*).

4. (*fig.*) „a prinde veste; a se înștiința" (HEM.); „a prinde de veste, a lua cunoștință" (DA.). Sens derivat din 1.a-b.; nu e exclus ca punctul de plecare să fie în expresia *a afla veste*, citată de HEM. din Jarník-Bîrseanu: „Nu te, maică, speria,[103]/ T r i s t ă v e s t e de-i *afla*". În acest caz întrebări ca *ce ai aflat*?, „qu'as-tu appris?" (HEM.) ar prezenta o fază mai evoluată a acestui înțeles, considerat odinioară de S. Pușcariu ca punctul de plecare al întregii ramificații semantice. În mod curios, expresia *a afla veste* nici nu e menționată de DA. și D. De multe ori sensul 4 apare la imperativ însemnînd „să știi": „Blanca, *află* că din leagăn/Domnul este al tău mire" (Eminescu, *Făt-frumos din tei*). Și în legătură cu acest sens putem face, cel puțin pe baza limbii vechi și a celei populare, aceeași distincție ca și la 1.a. „a prinde de veste" (căutînd): „au scris la Duca-vodă aice în țară numai s ă c a u t e *să afle* cum ar fi lucrul mai adevărat" (Nic. Muste, HEM.); b) „a afla (întîmplător)": „Trăind omul, cînd și cînd/*Află* ce nu-i dă prin gînd" (A. Pann, HEM.). Uneori, în sec. XVIII—XIX, în acest sens verbul își pierde caracterul tranzitiv pentru a se construi și cu *de* (după analogia construcției a a u z i d e): „Cine-*au afla*t în lume *de* codrul-fără-viață?" (Alecsandri, DA.). D. admite și construcția cu *despre*, dar fără exemple literare.

5. (*fig.*, probabil familiar). Pentru a traduce expresia franceză „comment tu *la* trouves?" dicționarele moderne nu prea semnalează întrebuințarea verbului *a afla*. Totuși Hasdeu, traducînd expresia portugheză „como-a *achais* vos?", propune următoarea corespondență: „cum o *aflați*?" și adaugă: „altul răspunde: «eu acho-a bela» = «eu o *aflu* frumoasă» (HEM. I, p. 334). În limba modernă „cum o *găsiți*?" ar fi poate mai firesc; în orice caz și această nuanță de apreciere (subiectivă) derivă din sensul 4. Expresiile semnalate de Hasdeu nu sînt însă cunoscute din limba populară; probabil că ele sînt niște calcuri relativ recente după modele apusene.[104]

Scanned with OKEN Scanner

6. *(fig.)* „a înțelege", „a pricepe". Exemplele aduse de DA. sînt puțin convingătoare: majoritatea lor se explică și prin sensul 4, ca bunăoară un citat din Creangă: „Atîta am vrut *să aflu* din gura ta." Totuși un exemplu din *Șezătoarea* (IV, p. 185) ar putea să justifice și sensul propus de S. Pușcariu: „Împăratul, *aflînd* [= după ce a aflat/a înțeles] din răspunsul lui că el îi gras și voinic, fiindcă n-are griji multe, își zise ..." Dicționarele mai moderne nu admit această nuanță semantică.

7. *(învechit, fig.)* „a adevăra" (HEM.). Dacă sensul 6 ar fi mai vechi și mai sigur, acest înțeles ar putea deriva din cel precedent. Totuși Hasdeu, neavînd nici un exemplu pentru sensul 6, îl derivă mai mult din înțelesurile 1 a și 4: „Cu acest sens, *aflu* se deosebește de «găsesc» și «descopăr» prin aceea că presupune o cercetare făcută într-adins pentru ca să se dea cuiva ceea ce i se cuvine. În scurt, este o întrebuințare mai mult juridică a cuvîntului." Toate exemplele sigure ale lui Hasdeu provin din vechea limbă juridică și administrativă (sec. XVI—XVII); rămîne de văzut de unde a luat Hasdeu astfel de exemple juridice mai recente (citate fără indicarea izvoarelor): „*aflu* de față" = „teneo manifestum"; „*a afla* cu sufletele sale" = = „videri ex animi sententia".

II. Verb reflexiv

1. „a se găsi" (ca rezultat al unei căutări): „Oglinzi ca să se vază nu se *află* în țară" (Alexandrescu, *Oglinzile*, citat de HEM.), cf. I. 1. a.

2. „a se găsi, a fi", cu două nuanțe diferite: a) „a se găsi/a fi (undeva)": „Cine-*n lume s-o afla*/*S-o afla* și-*adevăra*/Să dea-n mare/Ca o floare ..." (Teodorescu, *Poezie populară*, citat de HEM). b) „a se găsi (cumva)": expresia „cum te *afli*?", sinonimă cu „*ce mai* faci?" (HEM.), se regăsește și în limba poetică mai veche, de ex., la A. Văcărescu: „R ă u *te afli* l a î n d o i a l ă" (citat de HEM.; în această propoziție *rău* e un adverb, conform cerințelor sensului II. 2 b., iar *la îndoială* un complement de loc metaforic. În orice caz, sensul 2 nu indică o stare p e r m a n e n t ă, ci mai mult o stare t r e c ă t o a r e; în limba spaniolă corespunde mai mult verbului *estar* decît verbului *ser*. Cf. și la Eminescu (în legătură cu un complement de timp, construit după modelul complementelor de loc): „El *se afla* ... î n m o m e n t e d e t r î n d ă v i e plăcută" *(Cezara)*.

3. Dicționarele, de la HEM. pînă la D. și DSin., explică *a se afla* și prin „a exista"; acest sens derivat din II.2, apare deosebit

de clar în expresia *nu se află* „nu se poate, nu există", pe care Hasdeu o citează (I, p. 332) din teatrul lui Alecsandri *(Covrigarul)*:

EPISTATUL: Ce ai făcut boierului, măi covrigarule?

STAN: Eu? ferească sfîntul! Nu i-am făcut nimica.

EPISTATUL: Cum nu? S-a plîns mie că l-ai batjocorit.

STAN: *Nu se află*, domnule epistat ..."[105]

4. „a se constata". (*fig.*) Expresia *se află și se adeverează* semnalată de Hasdeu e un fel de „hendiadys", în care verbul *a se adeveri* are sensul său obișnuit: „se constată și se certifică".

5. (*fig.*) „a se descoperi" (cf.I,4). DA. citează numai exemple din istorie: „*Se va afla* c-au murit" *(Pravila mold.)*

6. *(refl.-pas.* numai la persoana a 3-a) „a fi înștiințat, informat de ceva" (cf.I,4). Exemple contemporane din stilul presei și telecomunicației: „*Din mai multe surse s-a aflat* că guvernul chilian și-a dat demisia"; „din aceeași sursă *se află* că ..." Precizarea sursei de informație e indispensabilă pentru a pune în relief sensul special al verbului tranzitiv. Această întorsătură cu totul nouă dovedește că, în ciuda concurenței verbului *a găsi*, și sfera semantică a lui *a (se) afla* se mai poate îmbogăți cu nuanțe aproape inedite; în acest caz e vorba de redarea expresiilor franceze „(comme) on apprend"; „comme on vient d'apprendre" etc. cu mijloace de expresie *curat* românești.

Conținutul semantic atît de bogat și variat al verbului *a afla* merită să fie comparat cu acela al sinonimului său *a găsi*, care, în ciuda unor îndoieli, pare a fi de origine slavă.[106] „Lupta" care s-a desfășurat în cursul secolelor între cele două verbe a fost caracterizată de S. Pușcariu în termenii următori (DA., s.v.): „Mai rar în textele vechi, *a găsi* cîștigă pe zi ce merge tot mai mult teren pe seama vechiului „afla", înlocuindu-l în înțelesul de «trouver, finden» ... și lăsîndu-i numai înțelesul de «apprendre, erfahren».

I. Verb tranzitiv

Care e sensul cel mai vechi al verbului *a găsi*? De acord cu S. Pușcariu trebuie să începem cu un citat din sec. XVI:

1. *(învechit)* (despre vînt) „a sufla puternic (într-un mod primejdios)"; „Corăbiile ... [de] izecleanu vîntu *găsite*" *(Codicele Voronețean;* în traduceri ulterioare: „de vînturi tari"; „de iuți vînturi" etc.). Acest sens peiorativ (cf. prezența vechiului adjectiv *izeclean* „dur, aspru") corespunde bine și verbului slav *gasiti* care, potrivit etimologiei sale, înseamnă nu numai „a sufla

în lumînare, a o stinge", ci și „a înăbuși, a asupri" (cf. rus гасить). Nu e deci de mirare dacă anumite nuanțe peiorative apar și în legătură cu alte înțelesuri.

2 (*peiorativ*, despre o boală, cf. *a afla* I.2) „a apuca, a prinde": „Nu știa boala ce l-*a găsit*" (Creangă, D.); „Calul, cînd îl *găsește* tusea ..." (Drăghici, DA.) Vezi și întrebarea: „Ce te-*a găsit*?" În sensul de „ce te-a apucat?" (D.).

3 (prin extensiune) „a afla" (DA., D. etc.). Și în legătură cu acest sens e ușor să mai regăsim unele asociații peiorative, cf. *a-și găsi beleaua* [107] (sau *bacăul* sau, mai rar, *mantaua*) „a o păți". Neutralizarea sensului peiorativ s-a realizat probabil sub influența sinonimului *a afla* cu care *a găsi* are nenumărate trăsături comune și interferențe frazeologice. a) „a afla" (căutînd) cf. *afla* I. 1. a: „Făt-Frumos, după ce răscoli trei zile și trei nopți, *găsi* în sfîrșit armele" (Ispirescu, D.); b) „a afla (întîmplător)", cf. *afla* I. 1. b. De semnalat formula: „Bine v-*am găsit*!" (DA.).

4 „a descoperi" (sens derivat din 3. a-b. după „neutralizarea" nuanței peiorative) : „Și peste arbori răsfirați/Răsare blînda lună,/Ce ne *găsea* îmbrățișați/Șoptindu-ne-mpreună" (Eminescu, *Cînd amintirile* ...). De remarcat că acest exemplu poetic, ca și multe alte în proză, se referă la o anumită situație care, deși se putea repeta, nu-și pierdea niciodată caracterul său trecător.

5 „a întîlni" (sens derivat din 3—4): „el se reîntoarse și *găsi* pe fată iar singură" (Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*). În acest caz perfectul simplu pune și mai bine în relief caracterul trecător și chiar momentan al acțiunii.

6 „a aprecia, a considera", „a fi de părere" (sens modern, cf. fr. *trouver*, all. *finden* și întrebuințarea analoagă a verbului *afla* I.5). Sens atestat deja în proza eminesciană: „Cu cît o privea mai mult, cu atît o *găsea* mai frumoasă " (Eminescu, *Cezara*); „*Găsesc* că un tînăr nesedus [!] e mai greu de a seduce decît o fată" (*ibid.*, în Scrisoarea lui Euthanasius către Cezara). Nici alte dicționare nu citează exemple poetice pentru această nuanță semantică.

II. Verb reflexiv

1 „a se afla": sînt exemple numai pentru sensul „neutralizat" al verbului, ceea ce pare a dovedi că avem de a face cu un calc, relativ tîrziu, după modelul verbului reflexiv *a se afla* (II. 1—2). A explica acest sens cu „a fi" (DEm. etc.) ne pare cel puțin ambiguu, deoarece nu predomină ideea de permanență (sp. „ser"),

ci aceea a unui moment în „marea trecere" (sp. „estar"): *„Mă găsesam* în primăvara anului în cabinetul unui prieten" (Arghezi, D.). Multe exemple, după D., ilustrează sensul de „a se pomeni într-un loc, într-o situație, într-o stare-trecătoare". Ideea de permanență e mult mai rar exprimată cu ajutorul verbului *a se găsi:* „Barca lui ... în care el se pornise, *se găsise* sfărîmată la țărmuri" (Eminescu, *Cezara*). Tot ideea de permanență se exprimă în următoarea frază: „Alelei! fecior de om viclean ce *te găsești!*" (Creangă, D.). Cf. și exemple care ilustrează nuanța semantică „a dăinui, a exista".

(2) „a se întîlni" (cf. I, 5): „Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit,/Ca și cînd niciodată noi nu *ne-am fi găsit*" (Eminescu, *Despărțire*).

(3) „a se descoperi": „Acela ce va ascunde lucru de furat, de *se va găsi* ... se va certa" *(Pravila Mold.* DA.). Cf. un exemplu din 1814: „De cînd *s-au găsit* America" *(Calendar,* DA.).

(4) „a se constata": sens modern, atestat mai ales de proza administrativă și publicistică: „În cursul anchetei nu *s-au găsit* pete de sînge" (sau „dovezi absolut sigure").

5.2.4. Elementele latine vechi ca modele lexicale și gramaticale. Despre expresivitatea elementelor latine vorbește aproape fiecare citat al lucrării de față; prin urmare, în loc de a pune în relief valoarea expresivă a multor cuvinte deosebit de frumoase ca *adînc, dor, frunză, pămînt, umbră, vînt* etc. nu ne mai rămîne decît a sublinia importanța lexicului vechi de origine latină ca model principal pentru adaptarea tuturor împrumuturilor posterioare, neexcluzînd din ultima categorie nici superstratul slav (mai precis sud-slav) despre care va fi vorba într-un alt subcapitol. Întreaga istorie a limbii române literare moderne ar fi de neconceput fără efectele neîntrerupte ale acestor tipare moștenite din epoca românei comune. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea filologul bănățean Paul Iorgovici [108] a recunoscut cu dreptate importanța acelor „rădăcini ascunse" după modelul cărora va fi posibilă adaptarea unei mulțimi de cuvinte existente cel puțin în limbile romanice apusene care s-au dezvoltat în contact permanent cu latina clasică și cea medievală. Să retrimitem pe scurt la unul din exemplele lui Iorgovici (care dealtfel cunoștea franceza, italiana și alte limbi străine): dacă în românește s-a păstrat rădăcina *mittere* cel puțin în *trimite* (~ în limba veche *trămite*, din *tra*[*ns*]*mittere*), de ce nu s-ar putea folosi, ca

și în limbile romanice apusene, de *admite, omite, permite, promite, remite* etc.? Această idee — și cu această constatare ajungem deja la problemele noastre stilistice — a asigurat limbii române moderne un caracter latin mai pronunțat: *a permite* a înlocuit treptat — dar nu în mod exclusiv, pe *a îngădui* (din verbul maghiar *enged*), *a promite* a devenit un sinonim al verbului tradițional *a făgădui* (< magh. *fogad*), iar *a corespunde*, făurit după modelul verbului moștenit *a răspunde*, a triumfat asupra acelor două forme mai vechi — *a corespondarisi* (< neogr. κορρεσπονδαρω) și *a corespondălui* (< magh. *korrespondál*), care au dispărut în prima jumătate a secolului trecut.[109]

Afară de aceste fapte bine cunoscute, dar pînă acum puțin apreciate din punct de vedere stilistic, ar fi ușor să facem constatări asemănătoare și asupra unor categorii nominale. Dacă substantivul *față* pl. *fețe* n-ar fi un cuvînt moștenit din lat. *facies*, lat. vulg. **facia* (cf. ital. *faccia*, fr. *face* etc.), nu s-ar fi introdus așa de ușor unele substantive compuse ca *prefață*, pl. *prefețe*, *suprafață*, pl. *suprafețe* etc. Nu mai puțin prețioasă a fost, din punct de vedere lexical și stilistic, receptivitatea și flexibilitatea categoriilor gramaticale de origine latină: e destul să ne gîndim la rolul neutrului în adaptarea neologismelor. Fără existența pluralelor în *-e* și în *-uri*, n-am avea, pe de o parte, *caiet* pl. *caiete*, din fr. *cahier*, pe de alta, *birou* ~ *birouri*. Aceleași principii sînt valabile și pentru alternanțele fonetice moștenite din româna comună și, prin filiera ei, din latina vulgară: dacă n-ar fi existat ca modele posibile astfel de exemple din limba tradițională ca *surd* ~ *surzi*, *ud* ~ *uzi*, *ascund* ~ *ascunzi*, Eminescu n-ar fi putut creea următoarea rimă inedită în *Scrisoarea II:*

> Noi avem în veacul nostru acel soi ciudat de *barzi*,
> Care-ncearcă prin poeme să devie *cumularzi* [110]
> Închinînd ale lor versuri la puternici, la cucoane...

Putem deci stabili, drept concluzie, că importanța vocabularului de origine latină se manifestă nu numai prin marea frecvență a unităților lexicale cuprinse în FPL., ci și prin forța vie a analogiilor datorite acestui fond străvechi ca adevărata bază a tuturor tendințelor de nivelare și asimilare lexicală.

5.3. Superstratul slav. Precum se știe, evoluția lexicală a limbilor romanice occidentale a fost determinată în multe privințe de un superstrat germanic [111]; tot așa caracterul particular

Scanned with OKEN Scanner

al lexicului român rezultă dintr-un proces de amalgamare a fondului lexical de origine latină cu superstratul s l a v care[112] păstrează urmele unui bilingvism slavo-român de mai multe secole.[113]

Mărginindu-ne din nou la FPL., trebuie remarcat că după statisticile lui Al. Graur cele 305 elemente slave înșirate de d-sa reprezintă aproximativ un sfert (mai precis 24,49%) din FPL.[114] Aproape fiecare din aceste cuvinte ar merita să fie examinat și din punct de vedere social și stilistic (difuziune, conținut semantic, frecvența derivatelor, caracterul poetic sau nepoetic al cuvîntului etc.); dat fiind că elementele cuprinse în FPL au o difuziune aproape generală, ne vom ocupa pe scurt de o singură categorie pînă acum puțin studiată și anume de termenii avînd un caracter a f e c t i v.[115] După părerea noastră nimic nu dovedește mai bine i n t i m i t a t e a raporturilor sociolingvistice slavo-române decît acest grup de elemente slave (mai precis: sud-slave).

În română, ca și în celelalte limbi romanice — lăsînd la o parte un mic număr de excepții — relațiile familiare sînt indicate de niște termeni de origine latină.[116] Cu toate acestea, afară de unele elemente autohtone (ca *moș*), pe lîngă *mama* ori *muma* (formă populară și arhaică) găsim termenul sud-slav *maică*, pe lîngă cuvintele latine *femeie*, *muiere* și *soție*[117] un element slav ca *nevastă*[118] (cf. și alte împrumuturi ca *taică*, *nene*, *lele*, *baba* etc.). Pentru „amant" și „amantă" avem, afară de derivatele *iubit — iubită*, termenii slavi *ibovnic — ibovnică*.

Rămîne de văzut în ce măsură se folosește și limba literară de aceste elemente slave atît de importante. Expresivitatea cuvîntului *maică* e bine cunoscută la Eminescu: „Și *maicii*, ce strînge pruncuțu-i la sîn .../Speranța durerea-i alină" *(Speranța)*. Despre propria sa mamă: „Pe *maică*-mea sărmana atîta n-am iubit-o" *(Pierdută pentru mine ...)*. În sens metafizic (cf. *Maica Domnului*): „O, *maică* preacurată/Și pururea fecioară,/Marie!" *(Ta twam asi)*.

Tot la Eminescu *muiere* nici nu e atestat cu sensul de soție; termenul într-adevăr afectiv e *nevastă:* Eminescu îl întrebuințează și în momentul cel mai mișcător din *Călin:* „Pe un pat de scînduri goale doarme tînăra *nevastă*".[119]

Cuvîntul *babă* nu e atestat în nici un text poetic eminescian; în basmul *Făt-frumos din lacrimă* cuvîntul se referă la „Muma pădurii" (DEm.). *Ibovnic*, *lele* și *nene* lipsesc din DEm.; celelalte dicționare oglindesc însă bine întrebuințarea lor literară.[120] În schimb Eminescu întrebuințează adeseori cuvîntul *iubită:* „Să cer un semn, *iubito*, spre-a nu te mai uita?" *(Despărțire)*;

„Mai mîndră decît orice stea/*Iubita* mea, *iubita* mea!" *(De ce nu-mi vii?)*. *Iubit* ca adjectiv substantivat nu e atestat decît în proza eminesciană: „Ah! cum aș topi gheața ochilor tăi cu gura mea, *iubite!*" *(Cezara:* în scrisoarea către Ieronim*)*.

Dacă mai ținem seama și de răspîndirea cuvintelor *prieten,-ă*,[121] nu ne va părea atît de surprinzător că verbul *amare*, deși există în toate limbile romanice, nu s-a păstrat în română. După mărturia dialectologiei, înlocuirea lui prin *a (se) iubi* e atît de perfectă încît nici nu prea putem presupune o formă latină care, după eventuala dispariție a verbului *amare*, ar fi precedat, ca alt termen latinesc, introducerea lui *a (se) iubi* (cf. bulg. любя, scr. *ljubiti*) [122]. Prin unele locuri se mai zice *se plac*, dar nimic nu dovedește că avem de a face cu rămășița unui uz „preslav", odinioară mai general. Celelalte sinonime din Transilvania și din Moldova sînt *se drăgostesc, se îndrăgostesc, se îndrăgesc* etc., adică niște derivate din rădăcina, tot slavă, *drag* care, ca adjectiv, a devenit literar și chiar poetic în *mi-e drag(ă)* [123]: „Și mi-s *dragă* mie însămi, pentru că-i sunt *dragă* lui" (Eminescu, *Călin;* în monologul fetei de crai).

Tot în legătură cu generalizarea verbului *a iubi* și a expresiei *a fi drag cuiva* trebuie menționată opoziția ce există între *iubire, dragoste*, pe de o parte, și neologismul *amor*, pe de alta. În FPL. găsim *drag* (și, firește, derivatele acestei rădăcini), dar *amor* nu. Totuși uzul literar din secolul trecut prezintă un tablou oarecum diferit: în DEm. găsim 31 exemple pentru *iubire*, 9 pentru *dragoste* și nu mai puțin de 72 pentru *amor*![124]

În orice caz, valoarea stilistică a acestor trei cuvinte nu era niciodată aceeași: pe cînd *iubire* și *dragoste* pot fi întrebuințate în orice stil atît în proză, cît și în versuri, *amor* apare la Eminescu de 32 ori în proză, și de 40 ori în versuri, ceea ce dovedește că e un mijloc de stilizare literară (cf. „Ce e *amorul?* E un lung/ Prilej pentru durere ..."). Tocmai din această pricină *amor* lipsește din textele de inspirație populară care operează numai cu *dragoste* ori *iubire:* „Codrii negri aiurează și izvoarele-i albastre/Povestesc ele-n de ele numai *dragostele* noastre" *(Scrisoarea IV);* „Și ca să-ți fie pe deplin/*Iubirea* cunoscută ..." *(Luceafărul:* vorbele pajului*)*. Cu toate acestea, *amor* va fi atestat mai tîrziu și în folclorul „semicult": D. citează următorul exemplu: „Scrie-mi-o tu, dorule,/Du-mi-o tu, *amorule*" (*Șezătoarea*, V, p. 12).

În cursul ultimilor o sută de ani situația s-a schimbat într-o anumită măsură: neologismul *amor* a devenit mai rar (D. citează

doar 3 exemple eminesciene), iar cuvintele *iubire* și *dragoste* și-au menținut popularitatea în toate sferele limbii literare; în cazul primului cuvînt pare a predomina, din punct de vedere semantic, afecțiunea de ordin erotic, iar cu ajutorul cuvîntului *dragoste* s-au format și expresii avînd un sens mai larg ca bunăoară *dragoste de țară* (Cf. D.).

În legătură cu *drag* mai este de amintit și sinonimul *scump:* amîndouă adjectivele au o dezvoltare semantică similară în bulgară și în română. Primul trebuie să fi avut două sensuri în vechea slavonă: 1. „prețios"; „scump la preț": 2. „drag, iubit", iar al doilea numai unul „scump la preț" (și secundar: „zgîrcit", cf. rus скупой). În română s-a păstrat acest înțeles al lui *scump* (pentru a înlocui pe *drag* 1), dar s-a dezvoltat și sensul figurat care a rămas în uz pînă în zilele noastre. Totuși *scump* e în acest sens mult mai rar la Eminescu (5) decît adj. *drag* (19); chiar și din aceste 5 exemple 3 arată mai mult o fază de tranziție semantică: „Ar fi stat Făt-frumos locului, dar *scumpă-i* era frăția de cruce... mai *scumpă* decît mireasa" *(Făt-Frumos din lacrimă)*.[125]

De reținut și forma invariabilă *dragă* (ca vocativ), care vine de-a dreptul din limba populară, cf. *dragă Doamne* la Eminescu (DEm.) și *drăgăliță-Doamne* la Creangă *(Amintiri*, cf. p. 236*)*.

Firește că mai sînt și alte adjective slave care se referă la terminologia vieții afective. Să semnalăm cel puțin *mîndru*, care e folosit cînd ca epitetul ființei iubite, cînd ca un adjectiv substantivat. „*Mîndru* ciobănaș/Din fluier doinaș" *(Mănăstirea Argeșului)*; „*Mîndră* copiliță" (într-o variantă a *Mioriței*); „Lună-luniță/De-ai fi coroniță/La *mîndra*-n cosiță" (cîntec popular, publicat în *Gazeta literară*, 15 martie 1956).[126] Interesant de notat că Eminescu, deși va admite cuvîntul și motivul *mîndru* chiar și într-o romanță în versuri iambice ca *De ce nu-mi vii?* (vezi mai sus), l-a făcut să dispară din ultimul vers al „doinei" *La mijloc de codru des ...*, unde expresia „Și de chipul *mîndrii* mele" a devenit: „și de chipul *dragei* mele".[127]

5.3.1. Folosirea cîtorva sinonime de origine latină și slavă. S-au făcut interesante tablouri despre corespondențele sinonimice pe care ni le oferă nu numai graiurile regionale (cf. *nea — zăpadă — omăt*),[128] dar și limba literară[129]. Sînt cazuri cînd un vechi element slav poate fi considerat mai expresiv decît termenul latin corespunzător. Dacă luăm în considerație opoziția *timp — vreme*,[130] ne amintim în mod spontan de versul eminescian:

„*Vreme* trece, *vreme* vine", în care două verbe de origine latină se asociază cu repetiția cuvîntului *vreme*. Opoziția e evidentă și atunci cînd un poet are de ales între un neologism și un element slav vechi încărcat de reminiscențe istorice și conotații afective. Cuvîntul *secol* e un termen aproape „neutru", iar *veac* [131] a fost întrebuințat de Blaga ca titlu pentru primul său poem parizian pentru a caracteriza o lume exterioară diametral opusă acelei lumi interioare unde „rîtul mistreților/deschide izvoarele". Mai e de notat că sub pana poetului „marii treceri" titlul *Veac* se apropie, din punct de vedere semantic, de sensul termenului *saeculum* din latina medievală (cf. versul „Solvet *şaeclum* în favilla" în imnul *Dies irae*).

Numeroase cuvinte de origine slavă au un colorit familiar, ceea ce înlesnește întrebuințarea lor în stilul oral literar. În loc de *mulțumesc*, un soldat căruia i se oferă în mod neașteptat cîteva caise, se mai folosește de un slavonism arhaic: „*Bogdaproste*, lele, da ce-i astăzi ..." (E. Barbu, *Un pumn de caise*).[132] E bine cunoscut sensul modern al epitetului *grozav* care, după DSin., e echivalent cu „deosebit, extraordinar, remarcabil, formidabil"[133]; nici adjectivul *strașnic* nu mai are totdeauna un sens peiorativ: „Ce zețar *strașnic* a fost!" (Camil Petrescu, *Jocul ielelor*)[134]. Într-o limbă cam vulgară neologismul *animal* poate fi aproape sinonim cu *dobitoc;* totuși sînt situații cînd realismul dialogului cere folosirea termenului mai vechi: în drama deja citată un personaj exclamă: „Dațcu e un *dobitoc* care crede că gazetele sînt scrise de redactori."

Sînt cuvinte slave care pot da naștere și unui eufemism ocazional. Cînd Caragiale face aluzie la aventura galantă a unei neveste ușuratice cu un duhovnic, nu se folosește de un termen banal (ca bunăoară *a flirta*), ci se servește, în stil indirect, de următoarea frază: „și apoi le spune tutulor că acuma prietina nu *se* mai *duhovnicește* la Căldărușani" *(Kir Ianulea)*.[135]

5.3.2. Elemente grecești venite prin filieră slavă.

Textul citat în nota 135, unde se întîlnește termenul bisericesc *ison* și expresia figurată *a ține isonul cuiva* [136] ne amintește faptul că între vechile împrumuturi slave găsim numeroase elemente de origine greacă.[137] Pe cînd unele elemente grecești mai vechi (de ex. *carte, drum* etc.) trebuie să fi existat și în latinitatea provinciilor dunărene [138], cele venite prin filiera limbilor sud-slave au un caracter grec mai pronunțat. Pe baza FPL. putem semnala

Scanned with OKEN Scanner

în primul rînd pătrunderea verbelor în *-si* ca *lipsi, mirosi, pedepsi, sosi, ursi, văpsi* ~ *vopsi*, cîțiva termeni de importanță culturală ca *hîrtie, pat* și niște adjective atît de importante ca *ieftin*. Pe lîngă aceste elemente care aparțin în mod evident lexicului fundamental și nu pot avea o valoare stilistică deosebită decît în urma răspîndirii contextului (cum e cazul cuvîntului *pat* la Eminescu în versurile „Ci-mi împletiți un *pat*/Din tinere ramuri"), putem atribui o deosebită valoare expresivă acelor termeni bisericești care, tot de Eminescu, sînt folosiți în sens figurat, cu tendința de a-i laiciza.

iconostas:

Năuntrul ei pe stîlpii-i, pereți, *iconostas*,
Abia conture triste și umbre au rămas;
Drept p r e o t toarce-un greier un gînd fin și obscur
Drept d a s c ă l toacă cariul sub învechitul mur.
(Melancolie)

agheasmă ~ *agheazimă:*

Din *agheazima* din lacul, ce te-nchină nemurirei,
E o picătură-n vinul poeziei ș-a gîndirei,
Dar o picătură numai. Decît altele, ce mor,
Ele țin mai mult. *Umane*, vor pieri și ele toate...
(Memento mori) (v. 1291—1294)

catapeteasmă:

Cine bea din el nu moare... O, aș bea să văd anume
C-a venit domnia morții, sfărîmînd bătrîna lume —
.....
Marea valurile să-și miște și să tremure murindă,
Norii, vulturii mariúmbrii,[139] a lor aripi să-și aprindă,
Fulgeri rătăciți s-alerge spintecînd aerul mort;
În *catapeteasma* lumii soarele să-ngălbenească,
Ai peirii palizi îngeri dintre flacăre să crească
Și să rupă pînz' albastră pe-a cerimei întins cort.[140]
(ibid., v. 1261—1262; 1267—1272*)*

Cuvintele citate — care se disting și prin lungimea lor — reprezintă diferite grade de demitizare. În cazul cuvîntului *iconostas* mai avem de a face cu un fel de silepsă[141]: termenul în chestiune își păstrează sensul bisericesc obișnuit și numai în mod secundar devine simbolul unei stări sufletești lipsită de idealuri și dominată

de simțirea chinuitoare a unui g o l interior.[142] De remarcat, din punct de vedere lexical, antiteza latentă ce caracterizează paralelismul „drept p r e o t ... drept d a s c ă l ...". Termenul *preot* aparține lexicului principal de origine latină [143], iar *dascăl* reprezintă același strat de termeni greco-slavi ca și cuvîntul *iconostas*.[144] În ce privește cuvîntul *aghiazmă*, care apare aici sub o formă populară [145], el pare a ieși din sfera liturghiei tradiționale pentru a intra în aceea a unui nou mit poetic: nu mai e vorba de „apă sfințită", ci de apa miraculoasă a unui lac care asigură nemurirea. În sfîrșit termenul *catapeteasmă* [146] nu se mai referă la fenomenele cunoscute din Noul Testament, ci la o viziune cosmică: la prăbușirea întregii lumi existente.

5.4. Două adstraturi. După ce am examinat substratul lexical (elementele autohtone), partea latină FPL. și superstratul slav (elementele sud-slave și slavo-bizantine), mai avem a întregi tabloul tipului lingvistic.A cu o prezentare de caracter social și stilistic a două adstraturi: precum se poate prevedea, primul e constituit din elementele maghiare, iar al doilea din elementele turcești. Sinteza acestor cinci pături de cuvinte constituie aspectul atît de caracteristic al limbii române tradiționale, mai mult sau mai puțin neatinsă de valurile succesive ale neologismelor moderne.

5.4.1. Elemente maghiare. După părerea lui Al. Graur aproximativ 30 de cuvinte de origine maghiară aparțin vocabularului menționat și mai sus sub numele FPL.; în cele mai multe cazuri ele sînt totodată și cele mai vechi.[147]

S u b s t a n t i v e : *chin* (sec. XVI), *chip* (sec. XVII), *fel* (sec. XVI), *gazdă* (sec. XV), *gînd* (sec. XVI), *hotar* (sec. XIV), *lacăt* (sec. XVII), *marfă* (sec. XV, cf. și dubletul regional *marhă* „vită"), *meșter* (sec. XVI, cf. și *meșteșug*, sec. XVII), *neam* (sec. XVII), *oraș* (sec. XV), *pildă* (sec. XVI), *seamă* (sec. XVI), *șoim* (sec. XV. cf. și *uliu*, sec. XV), *talpă* (sec. XVI), *tîlhar* (sec. XV), *tobă* (sec. XVII), *vamă* (sec. XV).

Un a d j e c t i v : *viclean* (sec. XV, cf. și *vicleșug*, sec. XV),

Un a d v e r b : *mereu* (sec. XVII.)

V e r b e : *alcătui* (sec. XVI, cf. HEM.), *altoi* (sec. XVII), *bănui* (sec. XVII), *birui* (sec. XVI, cf. *birău* sec. XV), *cheltui* (sec. XV), *chibzui* (sec. XV), *făgădui* (sec. XVI, cf. *făgădău* sec. XVIII), *îngădui* (sec. XVI), *întîlni* (sec. XVI), *(a) mistui* (sec. XVI), *mîntui* (sec. XVI), *tăgădui* (sec. XVI).

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste elemente se disting și prin forma lor fonetică perfect adaptată ceea ce, firește, a înlesnit răspîndirea lor în toate graiurile dacoromâne.

În cele ce urmează vom spicui între exemplele care dovedesc vitalitatea acestor cuvinte bine asimilate și, precum am văzut, adeseori vechi în limba română. Din nou e util să operăm cu unele opoziții.

„compune" / *alcătui*: „cîntecele *alcătuite* de cobzarii noștri" (Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă*, cap. 35; în stilul oral al starostelui Șahîn). Acest sens — oarecum arhaic și tocmai din această pricină mai expresiv — n-a fost deloc inventat de Sadoveanu; HEM citează din Zilot: „*alcătuia* și această scurtă scrisoare", cf. și următoarele exemple: „Cu ce dascăl lăcuiești, / Așa carte-*alcătuiești*" (A. Pann, DA.).

„cuget" / *gînd*. După DEm., în sensul de „gînd" *cuget*, substantiv postverbal din *a cugeta* (< lat. *cogitare*) e atestat doar în două cazuri, iar pentru *gînd* avem 66 exemple (cf. *a cugeta*; / *a (se) gîndi*). În anumite cazuri contextul dă acestui cuvînt o deosebită valoare expresivă. În ultima strofă din *Împărat și proletar* citim:

Cînd știi că visu-acesta cu moarte se sfîrșește,
Că-n urmă-ți rămîn toate astfel cum sunt, de dregi
Oricît ai drege-n lume — atunci te obosește
Eterna alergare... și-un *gînd* te-ademenește:
„Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi."

În *Incertitudine* Arghezi se întreabă cu nedumerire: *„Gîndul* meu al cui *gînd* este?" La Blaga e evidentă personificarea „gîndului" sau, mai bine zis, a unei obsesii: „Din prag un *gînd* se uită lung: / Să-l las în casă? Să-l alung?" *(Glas de seară)*.

Pentru a arăta în ce măsură *gînd* ca unitate fonetico-lexicală e perfect asimilat la alte cuvinte în *-înd*, e destul să citățm ultima strofă din poemul bacovian *Lacustră*:

De-atîtea nopți aud plouînd,
Tot tresărind, tot așteptînd...
Sînt singur, și mă duce-un *gînd*
Spre locuințele lacustre.[148]

„graniță"/ *hotar:* Primul termen nu e deloc atestat de DEm., iar al doilea, întrebuințat în 5 cazuri, se întîlnește și într-un pasaj deosebit de caracteristic al *Luceafărului:*

El zboară, g î n d [149] purtat de dor,
Pîn' piere totul, totul. [150]
.....
Căci unde-ajunge nu-i *hotar,*
Nici ochi spre a cunoaște...

Cf. și cunoscutul vers din *Mortua est!* „Astfel ai trecut de al lumii *otar*". [151]

„Salva" / *mîntui:* Al doilea cuvînt a devenit de mult un vechi termen al frazeologiei religioase (cf. și numele *Mîntuitorului);* de aceea îl regăsim împreună cu un alt element maghiar și în rugăciunea intercalată în poemul *Ta twam asi:* „Rugămu-ne-ndurărilor / Luceafărului mărilor,[152] / Din valul ce ne b î n t u i e, / Înalță-ne, ne *mîntuie.*"

Să mai adăugăm cel puțin două opoziții care, deși nu se referă la FPL., operează cu termeni de circulație generală.

„Coșciug" / *sicriu:* La Eminescu primul termen nici nu e atestat; pentru al doilea avem 10 exemple. Prestigiul cuvîntului a rămas neatins și la poeții posteriori: cf. la Bacovia (cu o evidentă nuanță de personificare): „Dormeau adînc sicriele de plumb".

„cimitir"/ *țintirim:* În locul termenului oficial Eminescu a preferat într-o celebră metaforă al doilea cuvînt care-i aducea aminte de micile țintirimuri din satele moldovenești:

„Ca-n { <cimitir> / țintirim } tăcere e-n cetate".[153] (*Veneția*).

Elementele maghiare *regionale* pot să dea stilului literar un colorit deosebit care se contopește cu atmosfera creată de celelalte cuvinte dialectale.

În romanul *Mara* de I. Slavici am relevat, între altele, următoarele ungurisme regionale:

buiguit/ „confuz": „Mara rămase cîtva timp *buiguită*".

cătănie/ „Pentru toți... lucrul de căpetenie era să scape de *cătănie*".

colnă/ „casă într-o vie": „La dreapta *colnei*... pîlpîia focul de viță uscată".

obșitar: „Nu-i vorba, puteai să te răscumperi ori să-ți plătești vreun *obșitar*". Derivat din *obșit* („eliberare din armată" (DLR.); *obșitar* „soldat eliberat din armată" (*ibid.*, cu un alt exemplu din Reteganul). Cf. germ. *Abschied*, magh. *obsit, obsitos.*

Avem de amintit și un calc de origine maghiară: *casa orașului* „primărie" (= *városháza*): „Huber însuși petrecea toată ziua la *casa orașului*" (Lipova).

Multe ungurisme regionale trăiesc și în Moldova: la Sadoveanu găsim nu numai un verb atît de banal ca *a sălășlui* („*sălășluind* în acel templu șapte ani", *Creanga de aur*), ci și o expresie mai caracteristică precum *batîr atît* „măcar atît": „Atunci de ce-s buni slujitorii și monahii, dacă nu cunosc *batîr* atît lucru" (*Frații Jderi*, în stil indirect liber).[154]

5.4.2. Elementele turcești. Un adstrat și mai recent decît cel de origine maghiară e reprezentat de elementele turcești răspîndite, cu puține excepții, numai la estul și la sudul Carpaților, dar nu în Transilvania și în regiunile apusene.

FPL. conține foarte puține turcisme: în total numai 13 (0.92%); o serie de substantive ca bunăoară *cafea, chef, chirie, ciomag cîntar, moft, para, soi, zar*, cîteva adjective ca *chior* și *murdar*, în sfîrșit interjecția *hai*, folosită în toate limbile balcanice. La prima vedere putem stabili că cuvintele cele mai apte de a se transforma în stileme sînt doi termeni familiari: *chef* și *moft*. Primul se întrebuințează azi aproape pretutindeni în limba vorbită și scrisă,[155] dar al doilea pare a avea o răspîndire mai limitată, fiind mai puțin folosit în Transilvania.

Chef[156] e atestat deja la unii cronicari; în mod curios, în primele exemple apare și locuțiunea *a strica cheful (cuiva)*. „Și-*am* cam *stricat cheful* și nunta, auzind de mazilie" (*Letopisețe*, III, p. 225; DA.). Și primii lexicografi români ca A. T. Laurian și I. Massim au însemnat această expresie, de nuanță mai mult negativă: „N-aș vrea să-ți *stric cheful*" (D.A., s.v.). Frecvența cuvîntului e dovedită nu numai de un mare număr de exemple literare, ci și de o serie de expresii ca locuțiunea sinonimică *chef* și *(bucurie și) voie bună!*, atestată la Creangă, *a avea chef, a face pe cheful cuiva, a-și face cheful, a fi fără chef* etc. (DA., D.). Semnificative sînt derivatele, în primul rînd diminutivele *chef(u)șor, cheflet*, apoi *chefliu, chefos* și verbul *a chefui*, cu variantele *chefălui* ~ *cheflui* și cu substantivul deverbal *chefăluială*, folosit și de

C. Negruzzi. Să semnalăm însă mărturia negativă a limbii poetice: *chef* nu e atestat nici în proza eminesciană (DEm.).

Nu mai puțin e interesantă funcțiunea cuvîntului *moft* (regional *muft* < tc. *müft*) în structura lexicului român. DLR. îl prezintă ca un termen familiar. Tocmai din această cauză exemplele cunoscute nu sînt anterioare secolului trecut [157], după Ispirescu, „cînd... cineva... își năluceşte ceva, noi îi zicem că *bate cîmpii*[158], iar lucrurilor spuse de dînsul le spunem că sînt *mofturi*[159], fleacuri sau nimicuri" (DLR.) Termenul are deci un caracter familiar și pe deasupra peiorativ, ceea ce reiese și dintr-o observație a lui Maiorescu despre *Moftul român:* „Mofturi este [!] îndeaproape înrudire cu numele ce ne-am permis a-l aplica... acelor articole" (DLR.) Pentru locuțiunea *din moft* Șăineanu (ibid.) a citat din Millo un exemplu: „Zice că cei mulți și cele multe se duc numai așa, *din moft*, ca să se vază". E frecvent în expresia *a face mofturi* (Camil Petrescu); cîteodată termenul *mofturi* se poate aplica și la un animal; Sadoveanu scrie: „Calul mă poartă, fără *mofturi* și cu ușurință, pe drumuri, pe dealuri și prin rîpi" (DLR.). La autorii originari din Transilvania nu se găsește deloc, afară de Rebreanu: „Iar de atunci, fasoane și *mofturi*, iar eu nu îndrăznesc să-i fac nimic, căci sînt laș" (*ibid.*).

Sînt numeroase și derivatele; după DLR., *moftangioaică* apare de mai multe ori la Caragiale, *moftangiu* nu numai la Caragiale, ci și la mulți autori din secolul nostru [160], *moftolog* numai în stilul oral al personajelor lui Caragiale, *moftologic* tot la Caragiale („cu toată dăscălimea dumnealui, cu toată societatea *moftologică* a dumnealui... degeaba", *O scrisoare pierdută*, în stilul oral al lui Tipătescu); *moftologie* la Caragiale și la D. Zamfirescu (în stil oral); *moftorean* la Gane; *mofturos* (regional *mufturos*), adesea substantivat, a pătruns și în limba populară etc. Un derivat curat turcesc e termenul *muftagiu* „cămătar"; prin extensiune „om zgîrcit" (< tc. *muftači*), pe care-l găsim numai în cîteva dicționare vechi (Polizu, Barcianu), dar nu în texte literare.

Precum se vede, multe turcisme au rămas extrem de expresive pînă în zilele noastre; ieșind acum din sfera FPL., să mai aducem cîteva exemple caracteristice:

Secolul XIX:

aman „îndurare, milă": „Îi zice: *aman*, puiule, cînd îi scăpa din mîna mea" (Creangă, *Amintiri*).

berechet: 1. „noroc": „să mirau țăranii ce *berechet* i-a găsit" (Creangă, *Amintiri*); 2. „pleșcar": „Și ce mai atîta încunjur?

M e c e t, *berechet*, pleşcar, cum s-a fi chemînd, Ioane, ştiu că ne jupeşte bine, zise moş Vasile" (*ibid.*, e de remarcat uzul, în stil oral, a mai multor sinonime).

cenghene „ţigan" (ca termen de înjurătură): „ ~ turcească!" (Caragiale, *Kir Ianulea*, în stilul direct al Acriviţei).[161]

firman: „Solii dau firmanul, Mircea îl citeşte" (Bolintineanu, *Mircea cel Mare şi solii*). Împreună cu

hain, padişah (tot la Bolintineanu), e unul din rarele turcisme folosite şi în limba poetică: e însă un cuvînt istoric destinat să creeze o anumită atmosferă.

olmaz „diamant" (< tc. *almaz*): „inel cu piatra mare de olmaz" (Sadoveanu, *Creanga de aur*).

pişicherlic, -uri: „Iaca, nişte papugii... Mînîncă pe hîrtie, bea pe veresie, trag lumea pe sfoară cu *pişicherlicuri*" (Caragiale, *O noapte furtunoasă*).

Rădăcina acestui derivat, adică *pişicher*, a rămas pînă azi, cel puţin la Bucureşti, un sinonim foarte frecvent al termenului (tot familiar) *şmecher*.

şiretlic, -uri: Iată un alt termen întrebuinţat şi în limba poetică, cel puţin în genul satiric. Eminescu spune în *Scrisoarea* III despre un adversar politic: „Negru, cocoşat şi lacom, un izvor de şiretlicuri".

Secolul XX:

agie „poliţie". Cuvînt frecvent de pildă la Caragiale (*Kir Ianulea* etc.); în literatura contemporană e folosit ca termen istoric: „Porunca este de la *Agie*" (Camil Petrescu, *Bălcescu*, citat în LR., XII, p. 23).

caraghioslîc: „Ce *caraghioslîcuri*..." (Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, într-o replică a ministrului Sineşti).

dandana „bucluc, încurcătură". „De aici iese *dandana* mare" (M. Drumeş, *Cazul Magheru*).

get-beget: „Doar sînt piteşteancă *get-beget*" (*ibid.*).

savantlîc „erudiţie pretenţioasă": „cartea e de un *savantlîc* cu totul nepotrivit menirii ei şi e înţesată de neologisme" (G. Călinescu, D.).

zuluf „cîrlionţ": „el nu-şi face ostentativ *zulufi* şi apare în public cu pantofii scîlciaţi" (G. Horodincă: *D. Anghel*).

Pentru a dovedi necesitatea de a recurge cîteodată la unele turcisme expresive, să mai semnalăm şi un caz de sinonime: *a camufla* / *a muşamaliza*. Cînd se vorbeşte fie de *camuflarea* unei afaceri scandaloase şi penibile, fie de *muşamalizarea* ei, deosebirea

e evidentă: primul termen are un caracter politic sau cel puțin oficios, iar al doilea introduce în limba presei o nuanță de familiaritate.

6. Stratificarea neologismelor de tip occidental. De la ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea vocabularul tradițional a trecut printr-un puternic proces de occidentalizare care, din punct de vedere lingvistic, s-a manifestat prin pătrunderea mai multor valuri de neologisme. În mod curios, tocmai acest proces de occidentalizare n-a atras pînă acum pe cercetătorii istoriei vocabularului român: chiar și lexicografii remarcabili — ca bunăoară S. Pușcariu în DA. — s-au mulțumit cu unele indicații foarte sumare.[162] În astfel de condiții, neavînd datoria să umplem golurile unei serii de monografii speciale, ne vom mulțumi cu cîteva indicații sumare în care, firește, va predomina punctul de vedere al expresivității, adică un punct de vedere eminamente stilistic.

6.1. Elementele neogrecești. În mod curios, occidentalizarea amintită mai sus a început cu pătrunderea masivă a acelor elemente „fanariote" a căror epocă de înflorire poate fi fixată aproximativ între 1770 și 1821. În monografia noastră [163] despre acest strat recent al grecismelor am relevat aproape 1400 de cuvinte dintre care dicționarele și sursele mai moderne nu mai reproduc decît aproximativ 100—150. Pierderile lexicale și înlocuirea grecismelor cu neologisme mai moderne se oglindesc și mai plastic în FPL.: Al. Graur n-a inclus în el nici unele din elementele atît de curente ca *agale*, *a se plictisi* ori *a se fandosi*. Într-o altă operă contemporană (DSin.) găsim totuși, între altele, *agale* = domol, cu binișorul, lento [164]; *a catadixi* = 1. a binevoi, a găsi de cuviință; 2. (reg.) a îndura; *fandoseală* = afectare, alintare, sclifoseală, moșturi, fasoane etc., *a se fandosi* = 1. a se alinta, a se răsfăța, a se sclifosi; 2. a face moșturi / fasoane / nazuri; *a plictisi* (cu derivatele *plictisitor*, *plictiseală*, *plicticos* și chiar *plictis*, interpretat cu „urît, apatie, mahmureală, indispoziție, spleen, dezgust") etc.

Preocuparea care a sugerat aceste interpertări e evidentă: a face totul pentru ca aceste rămășițe dintr-o lungă perioadă de tranziție să fie înlocuite dacă nu de elemente lexicale de tipul A (ca *urît*), dar cel puțin de unele neologisme poate mai curente și, în orice caz, mai neolatine, adică mai conforme spiritului limbii române.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, nu s-ar putea tăgădui că tocmai elementele neogreceşti au servit de preludiu la introducerea multor italienisme şi franţuzisme; din această cauză e recomandabil să vorbim de elementele fanariote aici, la începutul prezentării tipului lingvistic B. Evident că unele din ele sînt încă turcisme trecute prin filiera neogreacă: „*a distra* se zicea la Iaşi în 1783 *a eglendisi*“[165] scrisese N.N. Condeescu. Totuşi, nu încape nici o îndoială că introducerea cuvîntului *elefterie* „libertate“ pe la 1705 (D. Cantemir) şi frecvenţa lui particulară între 1772 şi 1822 [166] nu sînt explicabile fără marile curente de idei din secolul al XVIII-lea. Astfel se explică şi faptul că influenţa fanariotă a vehiculat spre provinciile dunărene numeroase italienisme — ca de pildă *bang* ~ *bangă*, „banca“, *cambana* (Heliade, din gr. καπάνα), *fiong* (< φιόγγος < it. *fiocco*), *fora* (termen teatral, din φόρα < it. *f(u)ora*), *monedă* < μονεδα < it. veneţian *moneda*), *partidă* (< παρτίδα, cuvînt venit, prin neogreacă, din dialectele italiene nord-estice), *pretenderisi* (< πρετενδέρω < it. *pretendere*)[167] etc. şi că mai multe sute de verbe de origine italiană ori franceză au pătruns tot prin mijlocirea limbii neogreceşti (cf. *curarisi* < κυράρω < it. *curare*, *amuzarisi* — fr. *amuser*).[168]

În legătură cu aceste verbe în *-arisi* e destul să citäm pe cele atestate în piesele lui Alecsandri ca *abonarisi*, *admirarisi*, *compromitarisi*, *consultarisi*, *declamarisi*, *declararisi*, *ensiultarisi* etc.[169] Se simte perfect că odată cu aceste cuvinte occidentale, în ciuda unui sufix grec de valoare aproape emblematică, am ajuns la o fază absolut nouă a dezvoltării vocabularului român.

Se remarcă însă că expresivitatea multor neologisme de acest tip era, din punct de vedere literar, limitată la un singur gen, comedia. Totuşi, dacă astfel de grecisme caracterizează stilul oral al personajelor, trebuie să admitem şi importanţa lor stilistică.[170] Totodată au avut un ecou emoţional şi acele grecisme pe care le regăsim, pînă în secolul al XX-lea. Să spicuim şi din ele cîteva exemple [171]:

agale apare şi în limba poetică a ardeleanului G. Coşbuc: „Şi, cîntînd, păşeşte-*agale* / O copilă-n urma lor“ (citat de DA, s.v.); cf. la Pillat: „Un cîntec prelungit *agale* / Răsună trist din vale-n vale“ *(Cîntecele stepei)*. Sensul mai concret se regăseşte, între altele, într-un catren al lui Ov. Densusianu: „Amurg. Din cîmp se-ntoarce-o turmă / Trec cîţiva-*agale* pe cărare“ *(Salba clipelor)*.

anapoda: Acest adverb familiar, întrebuințat și azi, apare în comedia *Poetul romantic* a lui M. Millo împreună cu multe alte fanariotisme de mult dispărute; se remarcă însă verva stilului oral:

> De-ai chef să ne înțelegem, te poftesc apoi întîi
> Să-mi vorbești cu *protimic* [172] get-beget moldovenește...
> Și al doilé, cuvîntul să-l rostești *evghenicos*, [173]
> Căci altfel apoi m-oi duce fiind *dulos tapinos*. [174]
> Am agiunge curînd bine, dar *anapoda* urmați,
> Momățiți tot a lor rele, și-a lor bune le lăsați!

molimă: Deși avem de a face cu un termen foarte concret [175] Macedonski l-a întrebuințat și într-o comparație de inspirație baudelairiană:

> În zilele aceste cînd inima expiră,
> Cînd egoismu-n aer ca *molimă* planează...
> *(Accente intime)*

moneda: De semnalat uzul metaforic al acestui neologism italo-grec nu numai la Eminescu, ci și la Conachi: „Nu-i plecare sufletească, ce moneda le îndeamnă / O privește și amoriul ca o marfă în dughiană" *(Amoriul și toate harurile)*. Exemplul eminescian are un sens poate și mai ironic:

> Toți pe buze-avînd virtute, iar în ei *monedă* calpă,
> Quintesență de mizerii de la creștet pîn-în talpă.
> *(Scrisoarea III)*

nostim: Exemplul poetic cel mai caracteristic pentru acest termen familiar se găsește într-un *Sonet* impresionist al lui G. Bacovia din 1907:

> Apoi, cu pași de-o *nostimă* măsură,
> Prin întuneric bîjbîiesc prin casă,
> Și cad, recad, și nu mai tac din gură.

plictis: Afară de un exemplu poetic din N. Labiș, mai avem de adăugat și un citat deosebit de expresiv: „Pe noi la-ngenunchiere și marș să ne condamne, / Fii logodiți cu m î z g a *plictisului* de jos" (A. Păunescu, *În amintirea unui accident*).

rigă: La Alexandrescu acest termen latino-grec (*rex, regem* < ρῆγας) apare — ca și mai tîrziu de atîtea ori — în jargonul cartoforilor: „Cînd eu am dat pe *rigă*, bați cu alta mai mare"

(Satira duhului meu). Același poet a mai păstrat însă și sensul propriu-zis al cuvîntului („rege") în pasajul următor: „Obosit, *riga* singur cu puțini scapă fugind / Plînge și în a sa țară se întoarce blestemînd" *(Răsăritul lunei. La Tismana)*.

tiran: Această variantă, în care s-a păstrat încă accentul grec (cf. τύραννος), se găsește nu numai la Eminescu („Zvîrliți statui de *tirani* în foc să curgă lava", citat de Gáldi, *Stilul lui Eminescu*, p. 96), ci și la unii poeți mai expuși influenței neogrecești, ca Conachi și Mumuleanu: „Singurătate tu ești / *Tiranul* carele [176] arzi / Inimile omenești / Cu urît și cu necaz" (cf. LR., XIV, p. 223); „Cuget *tiran* și pedeapsă / Omului cel păcătos" *(ibid.)*

După aceste exemple să revenim însă la un exemplu realist. Multe grecisme din epoca fanariotă au sensuri metaforice, ceea ce dovedește vitalitatea lor în limba română. Orice romancier poate vorbi de *„protipendada* orașului" (Drumeș, *Cazul Magheru)*, prefixul *para* — apare la Camil Petrescu („Destul cu atîta *logică* și *paralogică*", *Jocul ielelor)*, iar termenii populari *aghiezmuit*, „beat" și *„antifoanele* beților" se găsesc și la Creangă (cf. vocabularul lui G. Pascu la *Amintiri*). Toate acestea dovedesc cît de important e studiul stilistic al circulației și în legătură cu împrumuturile relativ recente.[177]

6.2. Latinismele. Pe cînd în dezvoltarea limbilor romanice apusene așa-zisele „mots savants", adică împrumuturile literare din limba-mamă au jucat de la Evul mediu încoace un rol covîrșitor, reîntoarcerea limbii române la izvoarele sale antice și totodată la un fel de „koinê" inseparabilă de mentalitatea europeană[178] e un fenomen relativ recent care, după unele încercări izolate, datează doar din Epoca Luminilor, mai precis din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.[179] Pentru a ilustra expresivitatea cîtorva latinisme de altădată să ne referim la mărturia unor autori ardeleni ca A. Treboniu-Laurian, A. Mureșanu, și T. Cipariu: [180]

dispusăciune (pronunțat probabil ca *dispozăciune*): „Descoperirile celorlalte [națiuni] ne s t a u s p r e *dispusăciune* s l o b o d ă (A. Treboniu-Laurian). Sub *dispoziție* dicționarele moderne nu menționează deloc această variantă „pumnistă", împrumutată din lat. *dispositionem*, după modelul cuvintelor ca *titionem* > *tăciune* (cf. mai jos *năciune* s.v. n a ț i e). Nici pentru var. *dispozițiune* (< fr. *disposition*) D. nu citează exemple decît din Ghica; forma *dispoziție* pare a fi mai recentă. Mai e de remarcat că pe la 1845 cuvîntul *liber* nu putea să fie frecvent în Ardeal,

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce ar explica folosirea surprinzătoare a epitetului *slobodă*. Un remarcabil punct de contact între tipurile A și B! Mai e de reținut că în loc de „*a fi* la dispoziție" se mai întrebuințează *a sta*, cf. germ. „*zur Verfügung stehen*", magh. „*rendelkezésre áll*" etc.

nație: „Cu poezii au făcut începutul toate *națiile* E u r o p e i, voind a-și *cultiva* limba, de cumva au prevăzut că aceea este *capabilă* de vreo *cultură*" (A. Mureșanu). Forma *nație* derivă *direct* din nom.-ul *natio*, iar *națiune*, întrebuințat de A. Treboniu-Laurian în 1845 (cf. la „pumniști": *năciune*) derivă din ac.-ul *nationem* (cf. it. *nazione*, fr. *nation*). Cuvîntul s-a substituit în multe cazuri vechiului ungurism *neam*. Cf. totuși sub pana lui A. Treboniu-Laurian: „un *neam* cultivat". Derivatul *naționalitate*, care e atestat de pildă la Cipariu („Un razim al *naționalității* române se f o r m e a z ă astăzi") nu e însă un ecou al lat. lit. *nationalitas*, ci mai mult un împrumut din germ. *Nationalität*, fr. *nationalité*, adică un termen strîns legat de viața politică a secolului trecut.

popor: „Dacă *poporul* și-au știut *esprima* [:] prin poeziile sale *populare*... toate sentimentele" (A. Mureșanu). Forma aceasta în care s-a aplicat rotacismul (cf. *filum* > *fir*) va fi adaptată ceva mai tîrziu și de Eminescu în expresia: „*poporul* împărat" (*Junii corupți*): cu toate acestea *pópol*, o variantă mai apropiată de lat. *populus* și mai ales de it. *pópolo*, va fi întrebuințată tot de Eminescu într-un poem postum, puțin cunoscut, din 1874:

> Cum negustorii din Constantinopol
> Întind în piață diferite mărfuri,
> Să ieie ochii la efenzi și popol.

providință: „Noi sperăm în *providința divină*, sperăm în *virtutea* neînfrîntă a națiunii" (T. Cipariu). Probabil avem de a face, cel puțin la autorii ardeleni, cu o formă ușor românizată a cuvîntului latin *providentia* sub dubla influență a verbului *a vedea* și a sufixului *-ință*. DLRM. retrimite atît la fr. *providence*, cît și la prototipul latin corespunzător. În orice caz, cuvîntul a înlocuit grecismul *pronie*, întrebuințat și de unii autori ardeleni.[181] De remarcat și frecvența latinismelor în aceeași propoziție.

soțietate: [unii tineri] „fiind încă în *cursul* învățăturilor, au început a forma *soțietăți* nevinovate, cu scop de a se coprinde [182] cu acum răsărinda [183] *literatură* românească" (A. Mureșanu).

Prezența lui -ț- arată bine că avem de a face cu un împrumut de tip ardelenesc din acuz. latin *societatem* [184]. *Societate*, adică forma modernă, e atestată de pildă la Bălcescu (D.).

umanitate: „Datoria ne este acum... să adăogăm partea noastră la cultura totală a *umanității*" (A. Treboniu-Laurian). D. citează alte exemple din Kogălniceanu, Bolliac etc. În Transilvania, originea latină a cuvîntului e, firește, mai probabilă decît în Muntenia și în Moldova. Și DLRM. pune în primul loc lat. lit. *humanitas* și citează doar în paranteză fr. *humanité*. E probabil că expresia *cultura generală* care figurează în aceeași frază e un calc din germ. *allegemeine Kultur* sau *Gesamtkultur*.

Multe latinisme apar — de la Școala ardeleană și Gh. Lazăr pînă la Cipariu — în discursuri, adică în texte de caracter retoric, ceea ce dovedește efectul lor estetic; expresivitatea latinismelor reiese însă la iveală și în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu; iată cîteva exemple:

antic: „Îmbracă-te în doliu, frumoasă Bucovină, / Cu cipru verde-ncinge *antică* [185] fruntea ta" *(La mormîntul lui Aron Pumnul)*. Mai tîrziu *(Eu nu cred nici în Iehova*, 1873) Eminescu se va servi și de var. *ántic*, dar numai în rimă:

> Nu mă-ncîntați nici cu clasici,
> Nici cu stil curat și *antic* —
> Toate-mi sunt de o potrivă,
> Eu rămîn ce-am fost: romantic.

astru: „Lumea azi nimic nu vede, ochiu-i nimic nu cuprinde, / Decît cursu-acelui *astru* ce se sparge pe-un mormînt" *(La moartea principelui Știrbey)*. [186]

geniu: „*geniul* mare al deșteptării tale / Păși, se duse-acuma pe-a nemuririi cale" *(La mormîntul...)*; „Te-ai dus, te-ai dus în lume, o! *geniu* nalt și mare" *(ibid.)*.

grație: „Căci vede surîsu-i de *grație* plin" *(Speranța)*. Expresia „de grație plin" vine eventual direct din limba liturghiei catolice („Ave Maria, *gratia* plena", cf. însă și it. pieno / piena di *grazia*). Alte exemple vechi la Alexandrescu, Odobescu etc. D.).

nervos: „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie?... / Brațele *nervoase*, armă de tărie". În acest caz, conținutul semantic trebuie comparat cu lat. *nervosus*, care are și sensul de „musculos".

Scanned with OKEN Scanner

voce: „Te plînge Bucovina, te plînge-n *voce* tare" *(La mormîntul...);* „Ecou-i răspunde cu *vocea*-i [187] vuindă / La plînsu-i de dor" *(O călărire în zori).*

Să nu credem însă că în cursul ultimilor 100 de ani galicismele au înlocuit cu totul latinismele sau, cu alte cuvinte, au micşorat importanţa lor. Unele latinisme, după ce au funcţionat mult timp ca termeni tehnici, pătrund azi în limba literară şi în cea de toate zilele; în loc de *inimă* medicii spun *cord* (cf. lat. *cor*, gen. *cordis*) şi nu e imposibil ca, cel puţin în proză să se fi întrebuinţat deja acest termen medical ceea ce implică reluarea şi popularizarea, deocamdată oarecum pretenţioasă, a unui vechi cuvînt latinesc bine păstrat în multe limbi romanice (it. *cuore*, fr. *coeur* etc.).

6.3. Italienismele. După ce am semnalat unele italienisme venite prin filiera neogreacă (**II. 6.1**), trebuie să încercăm a înşira cîteva neologisme, a căror pătrundere a contribuit în mod considerabil la asemănările dintre limba italiană literară şi cea română. În această privinţă străduinţele cele mai conştiente se datoresc lui Heliade-Rădulescu care[188], din multe texte poetice, de exemplu din ciclul de traduceri *Lamartiniane*, ne-a lăsat două redacţii: una în stil aproape tradiţional (1826), iar a doua în stil italienizat (1847).[189] Pentru a ilustra acest curios procedeu, iată cele două variante ale unei strofe, din meditaţia *L'Isolement* (1826: *Singurătatea*; 1847: *Isolămîntul*):

Lamartine:

Cependant, s'élançant de la flèche gothique,
Un son religieux se répand dans les airs;
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique
Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

Heliade, 1826:

Religiosul sunet curmînd astă tăcere,
În aer se revarsă din turnul goticesc,
Pe călător opreşte; şi tuciul [190] cîmpenesc
Ne-nsuflă-n locul zilei o sîntă [191] mîngîiere.

Heliade, 1847:

În cestea se avîntă din *gotica turrană*
Religiosul sunet în aerul deşert,
Ş-arestă [192] călătorul şi *rustica campană*
Cu-al zilei uiet [193] face un *mystic*, sînt *concert.*

Posteritatea a admis numai textul din 1826 [194]; cel din 1847 conține însă unele elemente lexicale care merită să fie comentate pe scurt. *Turrană*, acest „hapax" bizar, e un derivat din lat. *turris* (cf. *fons* > (aqua) *fontana*, it. *fontana*, fr. *fontaine*, r. fîntînă etc.); *religios* e un neologism cu etimologie multiplă; *arestă*, oricît de bizară ne pare azi în acest context, derivă din it. *arrestare* care înseamnă între altele și „a opri" (cf. *arrestarsi* — *fermarsi* „a se opri"); *campană* e o variantă reitalienizată din *cambană*, italienism pătruns prin filiera greacă; în sfîrșit, și *concert* are o etimologie multiplă, deoarece corespunde atît latinescului *concertus*, cît și derivatelor neolatine *concerto* (it.), *concert* (fr.). De remarcat și sensul metaforic al cuvîntului, care lipsește din majoritatea dicționarelor. Rămîn adjectivele în *-ic* ca *gótic*, *rústic* și *místic* care, din cauza accentului lor paroxiton, seamănă mai mult cu lat. *góthicus*, *rústicus*, *mýsticus* și cu it. *gótico*, *rústico*, *místico*. Dat fiind că și în limba română există un sufix *-ic* neaccentuat (*tainic*, *singuratic* etc.) nici influența acestuia nu poate fi exclusă. În orice caz, caracterul italian al unui împrumut pare mai sigur atunci cînd în franceză nici nu există adjectivul corespunzător. Citind versurile eminesciene: „A nopții *gigantică* umbră ușoară / Purtată de vînt..." *(O călărire în zori)* ne gîndim în mod aproape instinctiv la it. *gigántico* și nu la fr. *gigantesque* (it. *gigantesco*). Tot așa și unele frumoase derivate formate cu ajutorul sufixului *-ență*, *-anță* ar putea să fie de origine italiană: cuvîntul *speranță*, atestat înainte de poemul lui Eminescu, la Alexandrescu (D.), poate fi împrumutat direct din it. *speranza* și nu din fr. *espérance*, sinonim mai rar și mai poetic al substantivului postverbal *espoir*. *Siguranță* e însă o formație internă, deoarece în it. avem *sicurezza*, iar în fr. *sûreté*, *sécurité*.[195]

În sfîrșit, trebuiesc amintite și unele italienisme pur fonetice ca *test* „text", *esemplu* (cf. *testo*, *esempio*), care au supraviețuit, mai ales în uzul latiniștilor ardeleni (Cipariu etc.), pînă la sfîrșitul secolului trecut.[196]

Italienismele cele mai recente ar merita un studiu special; să semnalăm deocamdată *respiro* în următoarea frază a lui A. Martin: „Primăvara e un *respiro* întremător sub «ploaia ireală de lumină »" (*Poeți contemporani*, p. 29).

6.4. Galicismele. Occidentalizarea rapidă a lexicului român n-ar fi fost însă posibilă, dacă, de la al doilea sfert din secolul

trecut, atît limba literară, cît și cea comună n-ar fi fost expuse unei serii de valuri succesive care îmbogățeau, toate, cu nenumărate galicisme sferele vocabularului.

În mod curios, galicismele care figurează în FPL. sînt extrem de puține: în total e vorba doar de 12 cuvinte: *camion, cont, control, curaj, exploata, garant, gaz, manta, mașină, mină, placă, raporta*. Și din aceste cuvinte cîteva ar admite mai curînd o etimologie multiplă: *cont* (cf. și it. *conto*), *gaz* (termen internațional) etc. Putem spicui mai multe galicisme probabile între așa-zisele cuvinte internaționale din FPL., cf. *act, capital, clasă* (mai devreme *clas* DA.), *erou* (mai devreme: *iro(a)s, irou* [197]) *major, organ, sindicat, telefon* etc. Se simte însă caracterul mai mult sau mai puțin „neutru" al majorității acestor galicisme; de aceea ne pare mai potrivit să alegem cîteva exemple din textele înseși: pe de o parte, din cele scrise în secolul al XIX-lea, iar pe de alta, din cele provenind din secolul nostru. În categoria a doua am socotit mai ales acele cuvinte pentru care nu avem deocamdată nici un exemplu din secolul al XIX-lea. Se înțelege că ne vom mărgini la cîteva citate în care galicismele conferă textului un sens caracteristic.

Secolul al XIX-lea

avocat: „Deși în Tîrgoviște se născuse Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Enăchiță Văcărescu, Cîrlova, mediu intelectual nu exista. Alexandru Vlahuță, care prin 1883—1884 era profesor în Tîrgoviște, a caracterizat-o prin următorul catren: « Tîrgoviște, măreață, a României fiică,/Și loc de reședință în poale de Carpați,/ Nimic nu-ți mai rămîne din gloria antică,/Decît țuică de prună, r u i n e și-*avocați*»" (Brătescu-Voinești, în *Mărturisiri literare*). De remarcat, în acest context, sensul ironic al acestui galicism, pus imediat după cuvîntul *ruine*, adică după un neologism cu sensuri multiple.

bagatel (< fr. *bagatelle*, deși DLRM. pune la primul loc it. *bagatella*): „Galbeni, stupi, cai, oi, boi și alte *bagateluri* trebuia să ducă dascălii catihetului" (Creangă, *Amintiri*). Și la Creangă nuanța ironică, nesemnalată de dicționare, arată curioasa evoluție semantică, prin care cuvîntul a trecut în limba română.

oreada: DLR. retrimite la filiera franceză *(oréade* „zînă de munte"), dar nu citează nici un exemplu literar. Cf. totuși la Eminescu: „*Oreada* trece cîmpul — cu aripi de corb bogate ..." (var. C a poemului *Memento mori*, ed. Perpessicius, O. V, p. 111).

Scanned with OKEN Scanner

orizón (< fr. *horizon*): „Dar un luceafăr, răsărit/Din liniștea uitării,/Dă *orizon* nemărginit/Singurătății mării" (Eminescu, *Luceafărul*). Mai devreme Cîrlova luase din gr. ὁρίζων var. *orizon*: „Încet, încet și luna, vremelnică stăpînă,/Se lasă pe *orizon* cîmpiile albind". Cf. DLR.

pal: Fiind un cuvînt-cheie în limbajul poetic al tînărului Eminescu, e destul să citățm un singur exemplu: „De ce-ai murit, înger cu fața cea *pală*?" *(Mortua est!)* Sinonimul *palid*, care va rămîne în uz, e un latinism *(pallidus)* ori un italienism *(pallido)*. La Eminescu *pal* nu apare decît în poeziile de tinerețe.

reverie: Acest neologism caracteristic al lui Alexandrescu („De unde oar' vine a ta *reverie*?" *Reveria*) nu mai e atestat decît o singură dată în proza eminesciană: „Cînd se deșteptă din *reveria* sa, fereastra de sus a palatului era deschisă" *(Sărmanul Dionis)*.

Sombru ~ *sumbru* (< fr. *sombre:* „Cînd norii cei negri par *sumbre* palate ..." (Eminescu, *Mortua est!*). În *Epigonii* Ștefan cel Mare apare ca un „zimbru *sombru* și regal". Cf. DEm.

Secolul al XX-lea

abator (< fr. *abattoir*): Chiar și cuvintele cele mai banale pot intra în viziunile impresioniste ale lui Bacovia, atît de bogate în motive realiste:

> Ninge grozav pe cîmp la *abator*
> Și sînge cald se scurge pe canal;
> Plină-i zăpada de sînge animal —
> Și ninge mereu pe-un trist patinor...
> *(Tablou de iarnă)*

abracadabrant: Apare în replica pretențios formulată a unui ministru: „O femeie care, ca să devie i n t e r e s a n t ă și să-și atîțe amanții, brodează[198] cele mai *abracadabrante* năzbîtii ..." (Camil Petrescu, *Jocul ielelor*) D. citează un singur exemplu din Caragiale („un costum a b r a c a d a b r a n t").

bagaj: În piesa citată a lui Camil Petrescu (actul I) un pasaj arată un fel de șovăire între sensul concret și cel metaforic al acestui galicism:

> [VASILIU] Avem un pașaport vechi, perimat ...
> [PENCIULESCU] *Bagaj* material, dacă nu *bagaj* intelectual?[199]
> [VASILIU] Ce *bagaj*? Parcă el avea *bagaj*? Cînd s-a mutat la mine, și-a adus tot *bagajul* în j u r n a l. Mi l-a lăsat mie."

Scanned with OKEN Scanner

bec: „Cu tristele *becuri* de pală lumină“ (Bacovia, *Pălind*). De remarcat că și după mărturia metrului ales, acest tablou verlainian e un ecou modern al reveriilor eminesciene din *Mortua est!* Cf. și cele spuse mai sus (p. 247) despre epitetul *pal.*

bleu-marin: [Colonelul] „s-a dezbrăcat de o cămașă albă și un maieu[200] *bleu-marin*“ (Preda, *Marele singuratic*).

breloc: E atestat și în limbajul poetic cam baroc al lui Minulescu: „Și-n cinstea ta .../Din fiecare vers voi face/Cîte-un *breloc* de-argint, în care/Gîndurile-mi vor sta alături ca niște pietre nestimate“ *(Odeletă)*. D. nu citează nici un exemplu din secolul al XIX-lea.

cavernos (< fr. *caverneux*, uzat și în expresia *voix caverneuse*). D. citează pe Vlahuță și pe Bogza, dar nu aduce nici un exemplu poetic. Cf. totuși la Bacovia: „Flașneta plîngea *cavernos*“ *(Panoramă)*. De remarcat și tendința de personificare (II, 14.1.1).

contondență: „*Contondența* lumii reale nu se face niciodată simțită în scrierile sale“ (G. Horodincă, *Anghel*). Derivat din fr. *contondant* „qui meurtrit par écrasement, sans couper“ *(Larousse)*.

coșmar: Galicism pînă acum necitat din limba poetică (D.); cf. totuși la Minulescu: „Prin care lumi trăiși *coșmarul* nepovestitelor povești/Și-n care stea găsiși coloarea decoloratei nebunii?“ *(Romanța noului venit)*.

decola: Acest termen tehnic al aviației (< fr. *décoller*) poate avea și un sens figurat, ori, mai bine zis, metaforic: „Opera poetului Dimitrie Anghel ne sugerează direct biografia ființei sale ideale, care *decolează* lin de pe terenul impur al realității“ (G.Horodincă, *op. cit.*). D. nu aduce nici un exemplu literar.

detracat (< fr. *détraqué*) apare în limbajul pretențios al ministrului Sinești: „În delirul lor erotic unele femei *detracate* năsocesc cu frenezie tot ceea ce poate face plăcere amantului lor“ (Camil Petrescu, *op. cit.*).

dezacord: Galicism pînă acum neatestat în limba poetică; dicționarele semnalează numai un sens figurat („lipsă de acord, de armonie între opinii“, D.), dar Bacovia mai rămîne credincios la o impresie pur acustică: în poemul *Nevroză* „iubita cîntă-un marș funebru“, iar, după mărturia ultimei strofe:

Ea plînge, și-a căzut pe clape,
Și geme greu ca în delir...
În dezacord clavirul moare,
Și ninge ca-ntr-un cimitir.

fanfară: Ca epitet substantival apare într-o *Nocturnă* de Bacovia: „Plîngea caterinca-*fanfară*/Lugubru în noapte, tîrziu ...“ E vorba de glasul strident al flașnetei.

farseur: „Credeți că nu-mi cunosc eu pe *farseurii* mei?“ (Preda, *Marele singuratic*). Galicism atît de recent, încît s-a păstrat și desinența pur franceză, fără nici o tentativă de adaptare (vezi totuși *farsor* la Rebreanu și alți prozatori din secolul al XX-lea: D.).

fler (< fr. *flair*). Termen de un colorit familiar, înregistrat de D. fără exemple.

gri: Ca un sinonim mai modern — și mai elegant — al unor adjective tradiționale ca *sur, cenușiu* etc., e folosit nu numai ca adj. (D. cu exemple din G. Topîrceanu, M. Sebastian), ci și ca adv.:

> Plîns de cobe pe la geamuri se opri,
> Și pe lume plumb de iarnă s-a lăsat;
> „I-auzi corbii“, mi-am zis singur... și-am oftat,
> Iar în zarea grea de plumb
> Ninge *gri*.
>
> Ca și zarea, gîndul meu se înnegri...
> Și de lume tot mai singur, mai barbar, —
> Trist cu-o pană mătur vatra, solitar...
> Iar în zarea grea de plumb
> Ninge *gri*.
>
> (Bacovia, *Gri*)

gris-perle: Galicism și mai puțin adaptat decît *bleu-marin* (vezi mai sus): Îl găsim în descrierea unui decor: „În stînga o canapea mare de tot ... acoperită cu o mătase brodată cu flori *gris-perle*“ (cu cursive în original; Camil Petrescu, *op. cit.*).

lepros (< fr. *lépreux*): împrumut de origine franceză, care se întrebuințează adeseori și într-un sens figurat. La Camil Petrescu, tot în descrierea unui decor, e vorba de „un soi de terasă *leproasă*“ *(op. cit.)*.[201]

marasm: În sens figurat apare tot la Camil Petrescu: „Logica asta pură [= matematica] sfîrșește iremediabil[202] în *marasmul* incertitudinilor“ (citat în LR. XII, p. 19). Sensul concret al cuvîntului e învechit (DLR.); sensul metaforic era cunoscut și lui Macedonski *(ibid.)*.

matelot: Acest sinonim al cuvîntului *marinar* se folosise de mult, deși relativ rar, în limba literară (DLR.); mulțumită unei romanțe bine cunoscute a lui Minulescu îl regăsim și în limba poetică: „Cînța un *matelot* la proră/Și imnul lui solemn plutea/ Pe-ntinsul mării Marmara ...“

nereidă: Ca și *oreadă* la Eminescu (vezi mai sus) tot așa acest termen mitologic (înregistrat de D. fără exemplu) a pătruns în română prin filiera franceză (< fr. *néréide*). Ca stilem poetic, l-am relevat la Iacobescu: „Departe orizontul se închide,/Iar din adînc se-nalță plin de jale/Un cînt ispititor de *nereidă*“ *(Amurg)*.

osmotic: (< fr. *osmotique*, numai în sens concret). Deși dicționarele nu înregistrează nici un sens metaforic, îl găsim în stilul criticii literare; Aurel Martin scrie despre Arghezi: [motivul patriei e] „materializat în sentimentul legăturii *osmotice* dintre poet și pămîntul țării“ *(Poeți contemporani)*.

salonard (< fr. *salonnard*, subst. „personne qui fréquente les salons“, *Larousse*) lipsește încă din dicționare, dar limba criticii literare îl întrebuințează și ca atribut adjectival: „Preocupată de enunțul clar al ideii, respectiv doar la vehicularea unor sentimente superficiale, sufocate de spiritul *salonard*, poezia capătă astfel un caracter didactic și abstract.“ (R. Munteanu, *Literatura europeană în epoca luminilor*, p. 283). Iată o ilustrație vie a victoriei neologismelor; din 25 cuvinte 13 reprezintă tipul B al limbii literare.

șoca (< fr. *choquer*): D. semnalează acest franțuzism fără a da exemple; iată cel puțin un citat dintr-un roman al lui M. Preda *(Marele singuratic)*: „M-*a șocat* ... de pildă ce a spus cel vesel sau mai bine zis ce n-a spus“.

tranșant (< fr. *tranchant*): Galicism semnalat fără exemple de D.; e atestat și în proza științifică: „Între coordonare și subordonare diferența nu este totdeauna *tranșantă*“ (Graur, GA., p. 200).

Din exemplele noastre reiese clar că neologismele de origine franceză s-au îmbogățit considerabil în cursul secolului nostru. În plus, nenumărate fraze moderne — ca și mai sus aceea a lui R. Munteanu (s.v. *salonard*) — „sînt gîndite“ în franțuzește; iată încă două pasaje foarte caracteristice din *Cartea albă* a lui Al. Rosetti: „*Nutrit* de lecturi franceze [= *nourri* de] călătorul regăsește pretutindeni personajele romanelor sale“ (p. 100); „François Villon, Victor Hugo și Léon Daudet, *impregnați de ambianță* [= im-

prégnés de l'ambiance], au creat în cărțile lor un Paris secund cu care cel clădit încearcă să se acomodeze" (p. 101).

6.5. Alte adstraturi moderne. Față de pătrunderea, sub formă de avalanșă, a galicismelor multe alte straturi de neologisme ocupă un loc foarte modest în evoluția vocabularului român.

6.5.1. Germanismele. Dacă lăsăm la o parte calcurile frazeologice semnalate încă de T. Maiorescu, germanismele se pierd adesea în lumea etimologiilor multiple. S.v. *mască* DLR dă ca etimologie „aequo loco" fr. *masque*, germ. *Maske*. *Gang* [203] „coridor" e considerat de DLRM. ca un element de origine germană, dar în unele cazuri ne-am putea gîndi, cel puțin în legătură cu autorii ardeleni, și la o filieră maghiară. În orice caz, *gang* nu e numai un termen realist, ci poate deveni, de pildă, la tînărul Arghezi, un element al limbii poetice:

Nici un cuvînt, e vînt, e vînt.[204]
Din *gang* ies plete de-ntuneric.
E rîs, e plînsul ei himeric.[205]

6.5.2. Anglicismele au pătruns în multe cazuri prin filiera franceză; un caz tipic e reprezentat de *juri* pe care îl găsim la Camil Petrescu în următorul context: „Nu se va găsi în Franța curte cu juri care s-o condamne pe doamna Caillaux" (*Jocul ielelor*). FPL. nu înregistrează ca anglicism decît *sport*, acest termen într-adevăr internațional; la M. Codreanu e atestat în titlul micului poem halucinant *Sport de iarnă:*

Noapte. Faur de jar.
Toate apele-s de piatră.
Pe furiș, din sloi lunar,
Umbre intră-n cîini și latră.

Anglicismul cel mai poetic e fără îndoială *spleen;* tot la Codreanu un sonet e intitulat *Spleen — Sinteză sub soare* [206]

De neurastenie fugărit,
M-am dus să caut liniște la țară;
Dar monotona pace seculară,
Cîntată de poeți — m-a plictisit.

Scanned with OKEN Scanner

Tot *Spleen* e titlul unui sonet de D. Iacobescu din care e destul să citãm primele două versuri împodobite cu un frumos paralelism expresiv: „Sînt obosit deși nu vin din luptă/Și-s trist, o, trist, deși fără motiv ...“

Un anglicism mai modern — și mai puțin poetic — e interjecția *stop*, care derivă dintr-un imperativ englez. Pentru forma substantivală („semafor care reglează circulația la întretăierea străzilor“) D. citează următorul exemplu din G. Bogza: „O stradă, încă una, un *stop* cu lumina roșie“. La Bart (citat tot de D.) *stop* caracterizează un moment ușor poetizat al vieții moderne: „Se auzi zbîrnîind telegraful de la mașină: *Stop* ! .. Înapoi cu toată viteza“.

NUMELE PROPRII

7. Particularitățile semantice ale numelor proprii. Între substantivele comune și numele proprii există multe deosebiri. Cea mai importantă e faptul că substantivele comune servesc doar la o anumită categorisire: evocînd cuvîntul și noțiunea *cameră*, ne gîndim la noțiunea de „încăpere“, dar totodată și la o anumită varietate a încăperilor, la ceva mai mic decît o sală. Chiar și dacă adăugăm diferite epitete (c a m e r a *de dormit, de copii* etc.) ne mișcăm în categorii foarte vagi, în cadrul cărora numai cu ajutorul contextului putem determina despre ce fel de *cameră* e vorba într-un caz concret (adică în legătură cu casa cuiva etc.). Nici numele de instituții formate din același cuvînt (*Camera* d e p u t a ț i l o r, *Camera* de c o m e r ț etc.) nu implică o precizare absolut concretă: trebuie ca contextul să ne plaseze în *Paris*, pe malul stîng al *Senei* pentru ca să putem da un sens unic expresiei *Camera deputaților* care, în acest caz, traduce perfect denumirea franceză corespunzătoare: *la Chambre des Députés*.

Prin urmare, funcției de c a t e g o r i s i r e, care e inerentă naturii unui substantiv comun, îi putem opune funcția de i d e n t i f i c a r e care nu caracterizează în mod absolut decît numele proprii.[207]

Scanned with OKEN Scanner

În plus, numele proprii care pot fi — semnalînd deocamdată categoriile cele mai importante — ori nume de p e r s o a n e, ori nume g e o g r a f i c e, au aproape totdeauna o conotație specifică, datorită cunoașterii unei persoane sau a unei unități geografice pe care numele o evocă: auzind *Elada* ne gîndim imediat la bogăția de comori artistice și literare reprezentate de antichitatea greacă. Dacă am spune pur și simplu *Grecia*, evocarea ar cere mai multe precizări complementare (ar trebui să adăugăm că nu e vorba numai de Grecia modernă etc.). Tot așa, numele lui *Ulise* e asociat nu numai cu războiul troian și cu mitologia greacă, ci poate deveni foarte ușor și un simbol caracterizînd un anumit fel de trai și o anumită atitudine intelectuală ca în minunata elegie atît de puțin „antică" a lui Lucian Blaga.[208] Într-un cuvînt, folosirea numelor proprii îmbogățește în mod considerabil expresivitatea unui text literar.

7.1. Nume geografice. Atît în această categorie, cît și mai jos, în legătură cu numele de persoane, trebuie să distingem mai multe subcategorii. Aproape fiecare din acestea va îmbrățișa nu numai nume r e a l e, dar și cîteva nume i m a g i n a r e, datorite cerințelor ficțiunii literare.

7.1.1. Continente, țări, provincii, regiuni. La tînărul Eminescu mențiunea țării sau a unei provincii relevă totdeauna calde sentimente de patriotism. La cîțiva ani după unirea Principatelor Eminescu exclamă:

> Ce-ți doresc eu ție, d u l c e *România*,
> T î n ă r ă m i r e a s ă, m a m ă c u a m o r...[209]

Ceva mai devreme, cu același entuziasm, a personificat Eminescu și provincia atunci austriacă, unde cunoscuse pe Aron Pumnul, dascălul său cel mai iubit: „Îmbracă-te în doliu, f r u m o a s ă B u c o v i n ă!" [210]

Cîteodată Eminescu se simțea constrîns să se gîndească în unități geografice mai mari. În *Scrisoarea III* enumerarea celor trei continente cunoscute pînă la descoperirea Americii servește la caracterizarea imperiului lui Baiazid:

> Astfel *Asia*, *Europa*, *Africa* cu-a ei pustiuri
> .....
> Toate se întind nainte-i...

Scanned with OKEN Scanner

Numele *Arabiei* apare în *Sărmanul Dionis* ca un motiv al exotismului romantic: „în triunghi, era un ochi de foc, deasupra ochiului — un proverb cu literele strîmbe ale întunecatei *Arabii*". Nu mai puțin exotică și simbolică e mențiunea *Saharei* într-un sonet de M. Codreanu, unde e vorba de *Piramida leilor în grădina Copou:*

Nenvinșii regi ai limpedei *Sahare,*
.....
Păstrează-n ochi mîndria de-altădată.

Imaginația parnasiană a poetului I.C. Săvescu construiește o vastă panoramă simbolică, repetînd, sub formă de anepiforă (I, 25.2.3), două indicații geografice devenite sugestive doar în acest context:

La Polul Nord, la Polul Sud, sub stele veșnic adormite,
În lung și-n lat, în sus și-n jos, se-ntind cîmpii nemărginite,
Cîmpii de gheață ce adorm pe așternutul mării ud,
Cu munți înalți, cu văi adînci, *la Polul Nord, la Polul Sud.*
(La Polul Nord)

7.1.2. Nume orografice. Cine nu-și aduce aminte de pasajul cu care I. Teodoreanu încheie descrierea unei plimbări prin Copoul ieșan:

„Ce semn se desprinde de pe hotarul luminii? Cine te privește peste marginele lumii, ridicat deasupra ei?

Orizonturile s-au deschis ca niște mari vitralii. Zările sînt mai adînci, lumina mai afundă și limpede ca tăcerea unei mulțimi îngenuncheate.

Ceahlăul!

.....

Ceahlăul! Flacără albastră desprinsă din albastrul zărilor. Cunună de fum peste cenușa norilor. Pisc în soare deasupra trecutului. Și ai descoperit semnul poruncii. Îi vei da ascultare. Niciodată nu vei părăsi orașul mort. *Ceahlăul* ți-a dat, albastră, acolada azurului."

Tot în legătură cu acest Iași patriarhal M. Codreanu încearcă să poetizeze numele dealului *Galata:* „Din deal, de pe *Galata,* umbre pale/Se-ntind în jos, pe drum clipesc lumine ..." *(Iașul într-un miez de noapte de vară).*

Scanned with OKEN Scanner

La Eminescu numele orografice — ca și mai jos idronimia — pot să sugereze caracterul gigantic al unui imperiu: în visul lui Baiazid *(Scrisoarea III)* citim:

> Iar în patru părți a lumii vede șiruri munții mari,
> *Atlasul*, *Caucazul*, *Taurul* și *Balcanii* seculari.

Numind aceste lanțuri de munți Eminescu evocă minunat întinderea imperiului otoman din secolul al XIV-lea (cf. mai sus 7.1.1).

7.1.3. Idronimia. Mitul *Dunării*, al cărui nume românesc, de origine scito-tracică, e mai vechi decît denumirea romană *Ister*, e evocat de răspunsul dat de codru fiului său revenit în „doina" *Revedere:* „Și de-i vremea bună, rea,/Mie-mi curge *Dunărea*". Și multe alte nume de rîuri au trecut printr-un anumit proces de poetizare: la Alecsandri *Milcovul* e simbolul unui hotar învechit („Vin' la *Milcov* cu grăbire/ Să-l secăm dintr-o sorbire." *Hora Unirii*), iar pentru Macedonski *Amaradia* a devenit un fel de simbol al fericirii pierdute („Regret albia-ți frumoasă, *Amaradie* iubită". *Mîngîierea dezmoștenirii*). Regiunea Amaradiei va reapărea cu o nuanță similară — ca peisajul unde se găsește moșia lui Miron Iuga — în *Răscoala* lui Rebreanu.

În ce privește poetizarea idronimiei străine, să semnalăm apariția m a l u r i l o r *Senei* în *Împărat și proletar;* evocarea e extrem de sugestivă, deși poetul n-a avut niciodată norocul să viziteze aceste celebre cheiuri, mult mai strălucite în secolul trecut — mai ales în apropierea Luvrului decît azi:

> Pe malurile *Senei*, în f a e t o n de gală,
> Cezarul trece palid, în gînduri adîncit...

Imaginația lui Eminescu a cuprins însă și viziunea altor mari fluvii ca de exemplu Nilul. Poemul *Egipetul* (acest fragment antum din *Memento mori*) începe cu un distih de neuitat:

> Nilul mișcă valuri blonde pe cîmpii cuprinși de maur,
> Peste el cerul d-Egipet desfăcut în foc și aur.

7.1.4. Nume de orașe și alte așezări omenești. Exemple sînt nenumărate și, în cele mai multe cazuri, nu e vorba numai de simple nume geografice, ci și de motive evocate cu

Scanned with OKEN Scanner

diverse nuanțe afective. Un sonet deja citat al lui M. Codreanu (vezi mai sus, **7.1.1**) se termină cu următorul terțet:

Și-asupra ei ca-n veci să nu revină,
Sinistrul zeu, cu dangăte-n surdină,
Vibrează-ncet, — să nu trezească *Iașul.*

Odinioară Macedonski știuse să găsească un ton mai optimist și în fața unei colonii romane descoperite în vremea lui:

Sfărîmături de urne — oriunde —
lespezi de marmoră mari
sub care zac atîți legionari,
iată Hinovul; în el s-ascunde
potopul de secoli ce-a curs.

(Hinov)

Roma ca simbol al întregului imperiu e deseori evocată de Eminescu în *Memento mori:* „Și atunci apare *Roma* în uimita omenire"; „Evul arde — *Roma* este oceanicu-i mormînt"; „Peste pod cu mii de coifuri trece-a *Romei* grea mărire". În același poem Eminescu a evocat și un alt oraș legendar din antichitate, văzîndu-l cu ochii halucinantului Neron:

Vezi neatins [211] cu arcuri de-aur un palat ca o minune
Și din frunte-i cîntă Neron... cîntul *Troiei* funerar.

Incendiul simbolic al Romei prezintă dealtfel multe asemănări cu viziunea *Parisului* revoluționar în *Împărat și proletar:*

Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă,
Turnuri ca facle negre trăsnesc arzînd în vînt —
Prin limbile de flacări, ce-n valuri se frămînt,
Răcnete, vuiet de-arme pătrund marea cea caldă,
Evul e un cadavru — Parisul al lui mormînt.

Pentru a vedea în ce măsură un nume de oraș poate fi impregnat de asociații pur subiective, e destul să mai amintim și celebrul vers al lui Macedonski: „*Bagdadul! Bagdadul!* — Și *el* e e m i r u l?" Tot idealul macedonskian e cuprins în acest singur vers [212]; deși viziunea vine dinspre exotismul poeților francezi romantici și postromantici, ea rezumă zădărnicia tuturor sforțărilor unui dezmoștenit sau, cu alte cuvinte, ale unui „poète maudit". Pentru Macedonski această nălucă născută prin autosu-

gestic însemna tot atît ca și la Eminescu primul motiv, aplicat la propria sa viață, din sonetul *Veneția:* „S-a stins viața falnicei *Veneții* ...“ [213]

7.1.5. Amănunte de peisaje orășenești, instituții, monumente. Mulțumită numelor proprii pătrundem din ce în ce mai mult în jocul atît de complex al motivelor literare și poetice. Pe baza romanelor românești ar fi ușor să schițăm un fel de „geografie literară“. Deocamdată să ne mulțumim din nou cu cîteva exemple. În romanul citat al lui Teodoreanu multe instantanee ieșene au o notă ușor ironică; iată două fragmente tipice din acest punct de vedere:

“Are totuși și Iașul un sunet vioi, o impetuozitate scnoră care domină un singur moment al zilei: dimineața.

Acel răsunet de viață îl dau harabalele de gunoi ale primăriei.“

.....

„Are și Palatul Justiției un loc de odihnă, de înviorare, de reculegere. E așa-zisul restaurant al coanei Lența Bodron, văduva plotonierului Lică Bodron, fost aprod pe vremuri al Curții de apel, apoi client al Parchetului, pensionar al Penetenciarului, mort pe cîmpul de onoare — ierte-l Domnul, că Lența l-a iertat.“

La Eminescu nici Parisul nu e totdeauna așa de idealizat ca în *Împărat și proletar;* contemporanii știau foarte precis ce însemnau acele versuri în care poetul făcea aluzie la *Bal Mabille,* un cabaret de o reputație cam dubioasă:

> Ne-ați venit apoi, drept minte o sticluță de pomadă,
> Cu monoclu-n ochi, drept armă bețișor de promenadă,
> Vestejiți fără de vreme, dar cu creieri de copil,
> Drept știință-având în minte vre un vals de *Bal-Mabil.*
>
> *(Scrisoarea III)*

Luvrul e schițat într-un sonet francez al lui Macedonski, tradus în românește de Mihu Dragomir:

> Mort, zace *Luvru*-nchis în ziduri funerare,
> Pe pietre crește-o mîzgă apoasă, ruginie,
> Și ca-ntr-un cimitir străvechi adie
> Din orice colț miasme grele, apăsătoare.

Despre *Paris* au scris astfel de versuri sumbre și alți poeți; primul sonet parizian al lui Goga se termină cu un strigăt de desperare în care apare și numele simbolic *Babilon:*

Dar nopțile, cînd umbre moi se lasă
Și-n jur de mine urlă *Babilonul*,
Eu mă visez în sat la noi, acasă...
(Paris)

Ca instituție fictivă, descrisă în mod satiric, e destul să menționăm acel *Grand Hotel „Victoria Română"* căruia Caragiale i-a consacrat o nuvelă: poate nu e o simplă întîmplare că tocmai revenind de la Paris găsește autorul un fel de mic „Paris provincial", cu firme ca Restaurant *et* Berărie" etc.[214]

7.1.6. Nume mitologice. Pe cînd majoritatea numelor geografice din Biblie (ca *Sodoma, Gomorra* etc.) corespund realității topografiei antice [215], sînt de considerat ca niște „regiuni" imaginare *Iadul (Infernul), Raiul, Valhala* etc. Noțiunile de acest fel au adeseori un caracter livresc mărturisit și de autori; după M. Codreanu, „sînt înger ca *Infernul* din terțetele lui Dante" *(Spre soare)*. *Elizéul* e atestat în prima odă funebră a lui Eminescu (vezi ultimul vers din poemul *La moartea lui Aron Pumnul*). Numele scandinav al *Valhalei* se întîlnește la Eminescu într-un context figurat:

Cînd în bolta brună tremură Selene,
Cu un pas melodic, cu un pas alene,
Lin în calea sa,
Eol pe-a sa-aripă blînd răsunătoare
Cînt-a nopții dulce, mistică cîntare,
Cînt din *Valhala*.[216]
(La Bucovina)

7.2. Nume de persoane. „Antroponimia literară" ar merita un lung studiu amănunțit după epoci și după autori; în lucrarea de față nu putem schița însă decît categoriile cele mai importante, făcînd din nou distincții cît se poate de precise între numele reale și cele inventate.

7.2.1. Nume bărbătești. Realismul secolului al XIX-lea nu era deosebit de favorabil numelor prea stilizate. Totuși aproape în fiecare nuvelă a lui Eminescu găsim niște nume esoterice. În numele „Sărmanului *Dionis*" se ascunde oarecum nostalgia unor

Scanned with OKEN Scanner

plăceri dionisiace, nuvela *La aniversară* începe cu fraza: "Ea se numea *Cleopatra*, iar el *Cajus Iulius Caesar Octavian August*", ceea ce e o urmă clară a efortului de stilizare. În *Cezara* apare figura mistică a lui *Euthanasius*. Toate aceste nume pseudoistorice ori fantastice creează o anumită atmosferă romantică în jurul acestor figuri literare. În *Strigoii* apare *Arald*, cu numele său fictiv, de o rezonanță scandinavă.[217] Avem însă de a face cu niște cazuri izolate. Pe de altă parte, numele de persoană pe care le întîlnim la Creangă *(Dănilă Prepeleac, Stan Pățitul* etc.) nu se detașează deloc de mediul zugrăvit în mod atît de realist, în care se mișcă purtătorii acestor nume. La Goga e vorba de „*Ion* crișmarul", al cărui nume, în mod arhaic, se mai pronunță *I-on* și după mărturia prozodiei: „Vezi, multe păcate/Sunt pe lumea asta,/Lui *Ion* crîșmarul/I-a fugit nevasta,/Mi se pare cu vătaful i-a fugit nevasta."

7.2.2. Nume femeiești. Tot la Eminescu se observă și stilizarea excesivă a numelor de femei: în *Geniu pustiu* întîlnim ființe idealizate ca *Sofia* și *Poesis*. Fata de împărat adorată de *Hyperion* (cf. numele stilizate din categoria **7.2.8**) se numește însă *Cătălina*, iar pajul care va triumfa asupra aspirațiilor himerice e *Cătălin:* cf. *Papageno* și *Papagena* în „antroponimia" mozartiană. Eroinele lui Caragiale poartă nume corespunzătoare mediului în care trăiesc: soția „Jupînului *Dumitrache*" (nume cu sufix grec!) se numește *Veta* (din *Elisaveta*, formă tot grecească); pe lîngă „conul *Leonida*" (ce întrebuințare caraghioasă a numelui istoric *Leonidas!* cf. *Agamemnon Dandanache* „vechi luptător de la '48" în *O scrisoare pierdută*) găsim pe „coana *Efimița*" (al cărei nume înseamnă: „cea care vorbește frumos"); soția lui Trahanache e *o Zoe* etc. și în multe alte opere literare numele curat românești sau cel puțin cunoscute și oamenilor simpli sînt extrem de rare: cf. numele franceze a căror serie merge de la *Didina* din D-*ale carnavalului* pînă la *Nadina*, faimoasa „femme fatale" din *Răscoala* lui Rebreanu. Nici *Otilia* lui G. Călinescu n-ar putea să fie *Ana* ori *Maria*, iar *Mara* lui Slavici e mai imaginabilă în regiunea Lipovei decît în Muntenia ori în Moldova. În anumite ambianțe exotice apar firește și numele corespunzătoare ca *Fatma* într-o mică povestire orientală a lui Coșbuc.

7.2.3. Nume de familii. Dat fiind repartizarea bine cunoscută a numelor în *-eanu* (Transilvania, Moldova) și celor în

Scanned with OKEN Scanner

-escu (mai ales Muntenia și Oltenia) [218] și literatura e obligată să respecte aceste fapte sociale și de geografie lingvistică. Cînd I. Vulcan a schimbat numele *Eminovici* în *Eminescu*, a luat în considerație proveniența tînărului poet; mai tîrziu însă Eminescu, simțind raritatea acestui nume, l-a ironizat ușor, deformîndu-l o dată în *Minunescu* (la sfîrșitul poeziei *Antropomorfism*). Și în materie de nume de familii lui Eminescu îi plăceau uneori așa-zisele „noms parlants": de aceea a însoțit, în *Geniu Pustiu*, numele lui Toma *Nour* de următorul comentariu: „Întunericul din jurul meu era metafora acelui nume: Toma *Nour*".

O trăsătură mai realistă e opoziția aproape permanentă a numelor curat românești și a numelor de proveniență străină. În cele mai multe cazuri e vorba doar de o constatare de ordin sociografic: în orice caz antroponimia țăranilor dintr-un roman ca *Răscoala* (Petre *Petre*, Luca *Talabă*, Ignat *Cercel*, Anton *Manu*, Leonte *Orbișor* etc.) se deosebește în mod categoric de eroii bucureșteni ai lui Călinescu care au adeseori nume de origine greacă *(Ioanide)* ori italiană *(Gaetani)*.

O curioasă problemă de ordin morfologic se leagă de vocativul, adeseori prescurtat și familiar, al numelor de familie. În piesa *Jocul ielelor* (Camil Petrescu) lui Gelu i se spune *Gelule* de către prietenii săi (ceea ce e absolut normal), iar din *Penciulescu* se formează (ceea ce e mai curios) vocativul *Penciule*. Faptul se explică prin prescurtarea numelui însuși: în cursul unei convorbiri telefonice auzim: „A, tu ești Fănică? ... Ei, da ... Eu *Penciu* .. Și mai devreme existau multe vocative familiare, nu numai *Eminescule*, dar și *Ianulea* > *Ianulică* (Caragiale).

7.2.4. Pseudonimele. Dat fiind că uzul numelor „alese" e foarte frecvent în viața literară și artistică, ne-ar conduce prea departe căutarea motivelor care au determinat cristalizarea unor nume atît de celebre ca *Arghezi* ori *Perpessicius*. În orice caz, în alegerea unui pseudonim principiul cufoniei are o importanță covîrșitoare; M. Preda a făcut despre acest fenomen de mult cunoscut următoarea observație oarecum ironică în schița *Un nou scriitor:* „Numele acestui nou scriitor este Alexandru Papilian ... Totuși numele e un pseudonim ales de el la insistențele noastre. Într-adevăr, prea mulți tineri scriitori debutanți cred că pot răzbi cu nume ca Nicolae Vasile, Ion Ilie, Gheorghe Petre.

Scanned with OKEN Scanner

7.2.5. Poreclele. Atît observația directă a limbii vorbite, cît și inventivitatea scriitorilor au dăruit literaturii nenumărate porecle ori reale ori pur și simplu inventate. La Sadoveanu, la începutul romanului *Creanga de aur* citim: „Domnu Stamatin (așa îi ziceam, deoarece era cu mult mai în vîrstă decît noi) se prezenta ca un fel de tîrcovnic firav". Și la M. Preda găsim astfel de porecle care par autentice: despre un țăran oarecum înstărit autorul scrie: „*Marmoroșblanc* parcă nici nu auzi, se uita înainte, cu șapca lui de vechi ceferist pe cap" (*Marele singuratic*). Mult mai puțin realistă e însă aplicarea, de către Arghezi, a denumirii „d-l *Cineva*" profesorului D. Caracostea, deși în schița autobiografică *Din foișor* se citește următoarea frază: „Împrejurările au făcut să cunosc mai de aproape pe d-l *Cineva*, care m-a judecat, dintr-un jilț de piele, două ceasuri." Denumirea pare a fi însemnat: „o persoană oarecum pretențioasă, care e sau se crede *cineva*". În orice caz, interlocutorul căruia Arghezi nu i-a acordat direct mărturisirile sale literare a reacționat în mod vehement publicînd, împreună cu contribuția argheziană, și articolul său *Contrapunct*, în care, parafrazînd „porecla" inventată de Arghezi, s-a numit „d-l *Nimeni*": „În centrul preocupărilor d-lui *Nimeni* a stat de la-nceput problema poziției și răspunderii scriitorilor noștri față de propria lor menire." Evident că avem de a face cu invenții pur literare; ar rămîne de văzut dacă în cursul unei convorbiri aceste „pseudodenumiri" puteau fi folosite ori ba.

7.2.6. Nume istorice. Cazul cel mai tipic al asociațiilor legate de un nume istoric e poemul eminescian *Epigonii:* sub influența vădită a *Lepturariului* lui Aron Pumnul, ni se prezintă o serie de portrete în miniatură sau, mai bine zis, de trăsături dominante susceptibile de a explica întreaga evoluție a unui talent poetic. Lui Eminescu i se datorește între altele portretul „veselului *Alecsandri*", care e deosebit de important și din cauza aprecierilor estetice expuse cu acest prilej:

> Ș-acel rege-al poeziei, vecinic tînăr și ferice,
> Ce din frunze îți doinește, ce cu fluierul îți zice,
> Ce cu basmul povestește — veselul *Alecsandri*,
> Ce-nșirînd mărgăritare pe a stelei blondă rază,
> Acum secolii străbate, o minune luminoasă,
> Acum rîde printre lacrimi cînd o cîntă pe *Dridri*.

Scanned with OKEN Scanner

Făcînd aluzie tocmai la grațioasa cîntăreață pariziană, moartă în floarea tinereții, Eminescu se gîndea desigur îndeosebi la ultima strofă a poeziei lui Alecsandri care, tocmai pentru el, însemna atît de mult:

Dalbe tinerețe,
Gingașă frumusețe,
Cine putea crede că voi veți pieri!
Deși n-o mai vede
Nimine nu crede.
C-au putut să moară vesela *Dridri*!

În ce privește evocările marilor figuri ale istoriei române, și poeții anteriori ca Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri îi puteau oferi lui Eminescu nenumărate modele de urmat. Eroii cel mai des cîntați erau *Mircea*, *Alexandru cel Bun*, *Ștefan cel Mare*. Aproape totdeauna se pune în relief maiestatea într-adevăr regală a acestor domnitori medievali:

Într-o sală-ntinsă, printre căpitani
Stă în t r o n u -i *Mircea*, încărcat de ani.
(Bolintineanu, *Mircea cel Mare și solii*)

La Eminescu, într-o concluzie satirică extrem de amară, apare și figura cruntă a lui *Vlad Țepeș:*

Dar lăsați măcar strămoșii ca să doarmă-n colb de cronici;
Din trecutul de mărire v-ar privi cel mult ironici.
Cum nu vii tu, *Țepeș Doamne*, ca punînd mîna pe ei,
Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei...
(Scrisoarea III)

Nu o dată apar pe ecranul literaturii și umbre mai îndepărtate: dacă un nume istoric e precedat de articolul nehotărît *un* ("Un *Cézar*, un *Traian*": Eminescu, *Junii corupți*), ne apropiem de un procedeu deosebit de important: la trecerea de la un nume propriu la un nume comun (cf. mai jos: 7.4).

Dacă un nume istoric se deformează ușor în pronunțarea unor persoane semiculte (ca Garibaldi < *Galibardi*, în piesa lui Caragiale: *Conu Leonida*), avem de a face adeseori și cu un adevărat mit țesut de imaginația populară în jurul unei figuri istorice.

7.2.7. Nume legendare. În acest domeniu s-ar putea face, cel puțin în mod teoretic, o distincție mai mult sau mai puțin precisă între două categorii: ori e vorba de nume transmise

Scanned with OKEN Scanner

prin tradiția orală, ori de nume datorite unei tradiții literare. Cele două categorii se amestecă însă necontenit: dacă Asachi și Alecsandri n-ar fi scris atît despre figura legendară a *Dochiei*, n-am regăsi această figură poetică și în *Memento mori* ca un fel de întrupare a spiritului Daciei antice. Ar fi deci mai potrivit să propunem o deosebire între numele legendare specific românești, și cele care au o răspîndire mult mai largă, dacă nu chiar universală.

Pentru a ilustra prima categorie, să semnalăm *Adam-babadam* în expresia populară *de pe cînd Adam-babadam*, „de cînd lumea" (Creangă, *Amintiri*, vezi și glosarul lui G. Pascu). [219] Un nume legendar din Noul Testament e acel al apostolului *Sfîntul Marc* care, prin evocarea patronului celebrei catedrale venețiene, apare în sonetul *Veneția:* „*San Marc* sinistru miezul nopții bate".

De la epoca romantismului există pretutindeni în Europa un mare interes pentru legendele celtice; numele lui *Ossian* e asociat cu vocala sumbră *o* într-un sonet, de inspirație rimbaldiană, al lui M. Demetriade:

O, freamătul de coarde, un mit din *Ossian*,
Ciocniri de pietre scumpe, murmur eolian
Pe harpele albastre de îngeri înstrunate.

Umbra lui *Lear* e evocată la sfîrșitul poemului *Împărat și proletar:*

Îi pare că prin aer în noaptea înstelată,
Călcînd pe vîrf de codri, pe-a apelor măriri,
Trecea cu barba albă — pe fruntea-ntunecată
Cununa cea de paie îi atîrna uscată —
Moșneagul Rege *Lear*.

Dealtfel, Eminescu, mare admirator al artei shakespeariene, era adeseori chinuit și de alte imagini asemănătoare. Despre *Ofelia* scrie următoarele în *Sărmanul Dionis:* „Părea că geniul divinului brit, Shakespeare, respirase asupra pămîntului un nou înger lunatec, o nouă *Ofelia*. Închise iar ochii pînă ce, recăzut în pustiul cel lung, palatul alb se confundă cu norul de argint și luna fată cu îngerul în genunchi."

7.2.8. Nume mitologice. O savuroasă scenă de demonologie populară constituie preludiul la nuvela lui Caragiale *Kir Ianulea:* apare pe scenă, înconjurat de „diavolii de la mare

pîn la mic" *Dardarot*, „împăratul Iadului", care, chemînd pe supușii săi, le strigă: „Afurisiților!" și căruia mititelul Aghiuță, drăcușorul ales pentru a fi trimis pe pămînt, îi spune cu smerenie: „Aici sînt, *Întunecimea ta!*" (cf. it. „*Serenissimo* Principe").

Mai tîrziu, astfel de capitole compuse în spiritul folclorului autentic vor deveni mai rare: în schimb, nu numai poeții clasicizanți ca Asachi, ci și urmașii lor, de la Eminescu pînă la parnasieni și simboliști, vor evoca în nenumărate rînduri divinitățile greco-romane, făcînd din ele imagini și simboluri mai mult sau mai puțin ermetice. Chiar de pe băncile școlii Eminescu avea între cărțile sale o *Mythologie für Nichtstudierende* [220] care, întregită treptat cu alte lecturi, i-a oferit un mare număr de motive mitologice antice.

Precum am spus nu de mult într-o conferință ținută la Sorbona, [221] nimic nu e mai mișcător decît a urmări traiectoria divinităților antice evocate de Eminescu: după ce auzim de figuri atît de luminoase ca *Eol (O călărire în zori)*, *Apollon (La Heliade)*, *Venere* „marmură caldă" *(Venere și Madonă)*, *Diana (Endymion)* [222] și „pajul *Cupidon*", din valurile unui suflet chinuit se înalță figura enigmatică a lui *Hyperion* [223] *(Luceafărul)*, iar după acest mit făurit de poetul însuși nu mai urmează decît cîteva evocări sumbre și chiar tragice: *Hercul*, *Nessus* și, ca ultimă licărire de speranță, „pasărea *Phoenix*", *Odă (în metru antic)*. Să nu uităm nici pe *Okéanos* care „se plînge pe canaluri" [224] *(Veneția)* și pe *Orfeu* care, fără a fi numit, revine în elegia *Din valurile vremii*.

E probabil că la fiecare autor aluziile la mitologia clasică formează un sistem de motive caracteristice care poate implica și ipostazele succesive ale geniului creator. Alegerea acestor motive are rădăcini profunde, care ne conduc direct spre psihologia creativității artistice.

În cele ce urmează, în loc de a mai schița unele „mitologii individuale", vom cita cîteva exemple din poeții parnasieni, impresioniști și simboliști, pentru a dovedi că într-un fel de poezie savantă, în care abundă elementele livrești, motivele antice sînt și ele inseparabile de o anumită viziune a lumii.

APOLLON: „Și-n cer, pe car de flăcări, *Apollon*, crud și blînd" (Macedonski, *Mai*).

CHRONOS: „Pe Jupiter, sărbătoritul tată,/De-acuma *Chronos* poate să-l înfrunte" (M. Codreanu: *Olimpul*).

MARTE: „Coroana lui de fier e ruginită/Și-n mînă poartă sabia lui *Marte*“ (M. Codreanu, *Atila în fața Romei*).

NEPTUN: „Și parcă aduc cu ele toată/splendoarea vechilor serbări/În cinstea lui *Neptun* — Temutul stăpîn al mărilor Egee“ (Minulescu, *Sosesc corăbiile*).

ORFEU: Poemul *Imn* al lui D. Anghel despre geneza și magia cuvintelor se termină cu următoarea strofă:

> Sub bolta cărei peșteri ați răsunat voi oare,
> Ca după vremuri strînsă, vers după vers, cu greu,
> În ganga unei strofe pe veci nemuritoare,
> Să răsunați prin gura și harfa lui *Orfeu?*

SATURN: La tînărul Arghezi rima *turn/Saturn* sugerează un sinistru acord muzical: „E noapte, șoapte trec pe baltă, [225]/Tușește clopotul în t u r n,/Vibrează lung ... *Saturn* ... *Saturn* .../o cucuvea pe bolta-naltă“ *(Cucuveaua)*.

TITANII: „El [anahoretul] a-nvățat că [a] totul se sfîrșește,/[b] Că fierul chiar, cu vremea, rugînește/Și [c] că se pleacă Morții chiar *Titanii*“ (M. Codreanu, *Moartea anahoretului*).

Și alte mitologii pot să fecundeze imaginația unui scriitor: numele lui *Allah* retrimite aproape totdeauna la contactul istoric al românilor cu lumea musulmană: „Tu, o doamne, cărui patru țări se-nchin,/*Allah* să te ție, dar ești un hain!“ (Bolintineanu, *Mircea cel Mare și solii*). Mai literar e „cultul“ lui Wotan: Eminescu a scris un lung poem postum sub titlul *Odin și poetul*, iar forma mai autentică a numelui e atestată la D. Anghel: „O! *Wotan*, las' un pumn de aur/Să cadă-n cumpăna iubirii“ (D. Anghel, *Visul unui Nibelung*). La Eminescu apare și numele „zeului indic“ *Kamadeva:* și apariția acestei figuri mitologice e o dovadă a contactului intim al poetului cu spiritualitatea Indiei antice.

7.3. Alte nume proprii. După aceste enumerări mai trebuie menționate cîteva alte categorii de nume stilistic apreciabile: să semnalăm în treacăt cel puțin expresivitatea numelor de a n i m a l e ca bunăoară cîinele *Azor* (la Alexandrescu în elegia *Cîinele soldatului*) și *Argos*, cîinele lui „Odisefs“ la I. Barac („Deci sosind Odisefs la curte, își vede /Pe cîinele *Argos* că spre el purcede“).

O altă categorie, cu totul deosebită de celelalte, ar fi constituită de mențiunile capodoperelor literaturii universale. *Scrisoarea*

IV a lui Eminescu se termină cu o aluzie literară, dar titlul poemului oraţian e folosit într-un sens mult mai larg:

P-ici, pe colo mai străbate cîte-o rază mai curată
Dintr-un *Carmen Saeculare* ce-l visai şi eu o dată.

7.4. De la numele propriu la numele comun. Pentru a termina aceste observaţii sumare, mai avem de amintit acest fenomen semantic bine cunoscut şi din alte limbi europene [226] (cîteodată sub numele de *antonomasie*) [227]. M. Preda scrie despre o anumită Ileană: „Nu era *Cosînzeana* [adică frumoasă ca zîna], dar îmi plăcuse mie de ea" *(Marele singuratic)*. Astfel de etichete se nasc, firește, în limba vorbită. În timpul din urmă G. Horodincă a amintit, în monografia despre *D. Anghel*, că pe la 1890 socialistul Ion Nădejde era numit la Iaşi „*Socrate* din Sărărie" (p. 23).

Un frumos exemplu al acestui procedeu se găsește în sonetul *Unei doamne* de D. Iacobescu:

A fost o seară dulce pe terasă...
.....
A fost! ca mîini iarăşi *Don Juanii*
Te vor vrăji cu zîmbete de ceară...

Cf. şi în poezia *Bolnavul* a aceluiaşi autor : „Închişi în turn, oftează geloşii *don Juani* ..."

MORFOLOGIA STILISTICĂ

8. Ce e morfologia stilistică? Dacă prin morfologie înţelegem modificările paradigmatice ale cuvintelor pentru a-şi îndeplini funcţiile în cadrul diferitelor unităţi sintactice, mai rămîne de definit morfologia stilistică. Conform vederilor noastre generale [228], şi această disciplină rezultă din căutarea efectelor expresive care, precum am văzut pînă acum, pot fi obţinute atît prin mijloace sintactice, cît şi prin mijloace lexicale. La urma urmei, şi modificările de ordin morfologic aparţin lexicologiei;

Scanned with OKEN Scanner

din această pricină le tratăm aici, după examinarea cuvintelor și locuțiunilor studiate fie în mod izolat, fie în cadrul unui context.

În morfologie se oglindesc acele reguli gramaticale pe care ni le oferă orice gramatică normativă; avînd în vedere 100 — sau, în anumite cazuri chiar 150 — de ani din istoria limbii române, sîntem obligați să recunoaștem că în acest răstimp regulile gramaticale și îndeosebi cele morfologice n-au rămas neschimbate, dimpotrivă, chiar și în cursul ultimilor 50 ani — pe care autorul acestei cărți îi cunoaște din propria sa experiență — unele reguli au fost ușor modificate, dacă nu totdeauna după mărturia autorilor de gramatici, dar cel puțin după aceea a uzului literar. Pentru a rezolva unele incertitudini gramaticale, s-au propus cîteodată soluții contradictorii: în legătură cu pluralul cuvîntului *școală* s-a recomandat cînd *școale* (cf. *Casa școalelor*), cînd *școli*. În astfel de cazuri trebuie stabilit dacă asemenea dublete pot avea și o anumită valoare stilistică.

Într-o morfologie stilistică sistematică ar trebui să înregistrăm, înainte de toate, regulile propuse de o serie de gramatici (cel puțin de două din fiecare deceniu) pentru a putea compara cu aceste reguli atît uzul riguros „conformist" (care, din punct de vedere stilistic, constituie un fel de „grad zero" al expresiei [229], cît și uzul „neconformist", cu toate șovăirile și abaterile pe care le prezintă față de regulile unui moment dat.[230] Evident că în lucrarea de față n-am putea cita, în legătură cu fiecare fenomen morfologic, mărturia gramaticilor de altădată; o asemenea întreprindere, oricît de fructuoasă ar fi, ne-ar îndepărta prea mult de țelurile noastre. Totuși, în loc de a aplica uzului literar al epocii studiate doar regulile epocii contemporane, vom încerca să fim mai flexibili: cutare formă mai rară la Creangă ori la Eminescu (ca bunăoară vocativul arhaic *oame* în loc de *omule* în *Memento mori*) va fi examinată mai ales din perspectiva uzului individual al lui Creangă sau al lui Eminescu. Sperăm că și în ciuda acestor simplificări necesare vom ajunge la o înțelegere mai adîncă a abaterilor și a excepțiilor. Totodată, în loc de a trece în revistă toate părțile de vorbire, ne vom mărgini la semnalarea cîtorva „puncte nevralgice" din morfologia substantivului, a pronumelui și a verbului. Considerațiile noastre nu vor avea un caracter riguros morfologic; în

Scanned with OKEN Scanner

multe cazuri, afară de observațiile de ordin sociolingvistic, va fi necesar să ținem seama și de unele criterii de eufonie, adică de aspectul fonetic al diferitelor forme sinonime (cf. mai jos, cele spuse despre variantele *sicriile* ~ *sicriele*).

9. Substantivul. În ce privește substantivul, e recomandabil să facem o deosebire precisă după g e n.

9.1. Substantive masculine. Dat fiind că în sintaxă am aruncat deja o scurtă privire asupra articolelor (I, 15,1—2), n-avem de examinat decît două probleme: formarea pluralului și a cazurilor.[231]

9.1.1. Pluralul. De mult timp se pierd unele alternanțe consonantice de altădată (tipului tradițional *cal/cai* se opune tipul *hamal/hamali, general/generali*). Substantivul învechit *franțuz* (încă la Russo, D.) mai avuse pluralul *franțuji*, dar pluralul normal al cuvintelor *albanez, englez, francez* nu mai prezintă alternanța *z/j;* doar în limba vorbită puțin îngrijită se mai aude *francejii*. Această evoluție e însă recentă; S. Pușcariu a mai recomandat plur. *franceji* (rar) —*francezi* (DA). Azi forma *franceji* poate fi și un indiciu al vîrstei mai mult sau mai puțin înaintate a vorbitorului.

9.1.2. Cazurile. La v o c a t i v dubletele *doamne* ~ *domnule* arătau unele particularități și la clasicii din secolul trecut. La Bolintineanu mai citim: „Tu, o, *doamne*, cărui patru țări se-nchin" *(Mircea cel Mare și solii)*.[232] O formă și mai arhaică („moștenită" poate de la Miron Costin[233]) e vocativul *oame* la sfîrșitul poemului *Memento mori:* „ce-a rămas *oame*, din puterea ta? — Nimic!!" (v. 1284).

9.2. Substantivele feminine. În acest domeniu, din cauza unor incertitudini, schimbările au fost mult mai complicate decît în legătură cu substantivele masculine.

9.2.1. Pluralul. În ce privește unele neologisme, adaptarea lor la alternanțele tipice ale substantivelor feminine (de ex. *ladă/lăzi* n-a fost decît un fenomen secundar și relativ recent. La Eminescu — ca și la Gherea, Macedonski etc. (D.). — se mai întîlnește plur. *strade*. Pe lîngă pluralul *mahalale*, var. moldovenească *măhălăli* (DLR.) e folosită și în limba poetică: „Prin *măhălăli* mai

Scanned with OKEN Scanner

neagră noaptea pare" (Bacovia, *Sonet*). Cf. la Sadoveanu: „Ajunsese pînă în cele mai depărtate *măhălăli* vestea ..." (DLR.).

9.2.2. Cazurile. Incertitudinile mai sus indicate se oglindesc, firește, și în formarea genitivului din sing., pe lîngă formele învechite ca *stradei* (DEM.), mai avem de semnalat, afară de genitivul normal *nevestei*, varianta familiară *nevesti-mi* la Camil Petrescu *(Jocul ielelor)*, *mamă-ti* ca genitiv la *mamă-ta (ibid.)* și cele trei forme de genitiv al numelui *Anca:* după Al. Graur cea mai recomandată e *Ancăi*, iar cele familiare ori dialectale *Anchii* și *Ancii* (GA. p. 48), cf. *Florica*, gen. *Floricăi* (formă „neutră") ~ *Florichii* (formă familiară). Pe lîngă forma normală *mării* mai găsim *mărei* la Minulescu *(Cînta un matelot la proră)*. Cîteodată posibilitatea de a păstra o vocală radicală intactă și nu diftongată poate mări expresivitatea unui cuvînt: azi genitivul cuvîntului *soarte* e *soartei*, dar Eminescu a scris la sfîrșitul *Scrisorii I:*

> Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii *sorții*,
> Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul m o r ț i i.

Nici o rimă perfectă n-ar trebui degradată în asonanță de dragul „limbii-standard": pe baza manuscriselor (serii ed. Perpessicius, III, p. 246, 250, 253) e cert că la începutul elegiei *Mai am un singur dor* trebuie respectată rima *sării/mării*, *sării* nu e altceva decît genitivul variantei moldovenești *sară*, care, în ciuda încercărilor de „muntenizare", s-a păstrat și în titlul *Sara pe deal*.

9.3. Substantivele neutre. În acest caz singura problemă spinoasă e formarea pluralului, deoarece morfemele *-e* și *-uri* au exact aceeași funcție. În cazul cuvîntului *vis* Eminescu însuși ezită între *vise (Mortua est!)* și *visuri (Amicului F.I.)*; din punctul de vedere al expresivității fonetice echivalența nu e perfectă: în rima *vise/deschise (Mortua est!)* atenția se concentrează pe cei doi *i* lungi care sună ca niște țipete pline de groază:

> Văd *vise*-ntrupate gonind după *vise*,
> Pîn' dau în morminte ce-așteaptă d e s c h i s e.

În *visuri* și vocala *u* armonizează cu restul frazei: „Visuri trecute, uscate flori ..." *(Amicului F.I.)*. În limba contempo-

rană *visuri* pare a fi mai frecvent: totuși la Bacovia găsim *vise* într-o propoziție nominală foarte expresivă: „Peste *vise* bruma,/ Veșnic, veșnic, veșnic" *(Rar)*.

Între *mormînturi* și *morminte* există o deosebire acustică și mai evidentă: prima formă, care e mai veche, rămîne cu totul în sfera vocalelor velare, iar a doua, ceva mai modernă, trece în familia, acustic mai „neutră", a cuvintelor în *-inte*. În *Daniil Sihastru* (Bolintineanu) se citesc următoarele versuri, demne și de pana unui Victor Hugo:

> Doamne! tu ai dreptul a schimba-n *mormînturi*
> Pentru neatîrnare [234], oameni și pămînturi;
> Dar nu ai p-acela ca să-i umilești.

Morfemele *-e* și *-uri* sînt atît de caracteristice pentru substantivele neutre că în anumite cazuri și în categoria *-iu/-ii* se prezintă alternanța *-iu/-ie* (probabil sub influența limbii vorbite); forma în *-ie* are avantajul de a crea un vocalism mai variat: „Dormeau adînc *sicriele* de plumb" (Bacovia, *Plumb*).

10. Pronumele. În cele ce urmează vom enumera numai cîteva forme mai deosebite pentru a da un anumit îmbold acelor cercetări migăloase fără de care, la drept vorbind, morfologia stilistică nici n-ar putea lua ființă.

10.1. Pronumele personal. În mod obișnuit chiar și la un poet care respectă în toate privințele gramatica oficială poate apărea o variantă dialectală. În poemul *Zamolxe*, pentru a satisface cerințele ritmului iambic, L. Blaga s-a folosit de ardelenismul *mini* (= *min'*) în loc de *mine:* „Aș vrea s-o simt [Soartea] atunci deasupră-mi istovită [alexandrin]/De lupta dintre *mini* și ea" [octosilab] [235]. Mai e de semnalat faptul că T. Cipariu scria în gramaticile sale, totdeauna *io* în loc de *eu*; rămîne de văzut dacă avem de a face cu o grafie italienizantă (cf. it. *io*) ori cu o variantă influențată de unele forme ardelenești ca „*io* mi-s".

10.2. Pronumele posesiv. Din punct de vedere sociolingvistic e extrem de interesant că pînă azi s-a menținut, cel puțin în vorbirea populară, un întreg sistem vulgar al pronumelor posesive. Aceste forme sînt, din punct de vedere stilistic, extrem de expresive: „mă-*tii*" nu e o expresie perfect sinonimă cu „mamei *tale*". Nici limba scrisă n-a putut rezista acestor efecte; la toți

Scanned with OKEN Scanner

autorii realiști limbajul oral al personajelor poate prezenta abateri foarte însemnate. Cf.-*so* în loc de *său* la Eminescu: „E cam strîmb [nasul] ca și la *tat-so*“ *(Miron și Frumoasa fără corp)*; *nost'* în loc de *nostru* la Goga *(Oltul)* etc.

10.3. Pronumele demonstrative. Sînt nenumărate situații cînd numai formele „scurte“ pot fi utilizate; categoriile *acest(a)*, *acel(a)* ar da stilului o nuanță aproape nefirească. „Eu voi să trăiesc“, spune Acrivița la Caragiale, „*d-aia* m-am măritat“ *(Kir Ianulea)*; „Zău, moșneagului *ăstuia* îi lipsește o doagă“ (Drumeș, *Cazul Magheru:* în monologul interior al protagonistului); „Ai năucit pe Pitești*enii ăștia*, negustori și țuicari“ *(ibid.)*; „Cîine este *ăsta*, nu om“ (Beniuc, *Dispariția unui om de rînd*). În ce privește declinarea pronumelor „lungi“, ea nu e totdeauna conformă cu regulile gramaticale de azi; chiar și la un poet modern ca D. Anghel putem releva — ca odinioară la Eminescu (DEm.) — *aceste* în loc de *acestea:* „Iar cînd a fost ca toate *aceste* să le scriu“ *(Moartea narcisului)*.

10.4. Pronumele interogativ. În limba vorbită se găsește, pe lîngă forma normală *cine*, și forma compusă *necine* care, deși nu este înregistrată de dicționare, a pătruns și în proza narativă: „Nu se știe dacă le plăcea sau nu această străină, dar era sigur că ceva le plăcea foarte tare ... Să fi fost faptul că fratele și fiul lor, cu cine, cu *necine*, se hotărîse în sfîrșit să intre și el în rîndul lumii, acum după ce ajunsese inginer ... să se însoare“ (Preda, *Marele singuratic*).

11. Verbul. În legătură cu această categorie morfologică avem de examinat mai ales acele probleme care exprimă atît evoluția folosirii lui, cît și valoarea stilistică a cîtorva forme verbale.

11.1. Procesul de deiotacizare. Dacă cineva se gîndește numai la versul eminescian: „O, te *văd*, te *aud*, te cuget, tînără și dulce veste“ *(Venere și Madonă)*, ar putea crede că deiotacizarea era deja un proces terminat în vremea lui Eminescu. Pentru a ne lămuri ceva mai bine, să răsfoim un text reprezentînd stilul oral, ca de pildă comedia *Conu Leonida* de Caragiale. Ne surprinde imediat contrastul ce există între conjugarea „modernă“ a lui Eminescu și morfologia, mai arhaică și mai

Scanned with OKEN Scanner

populară, a conului Leonida: „*puiu*-mîna întîi pe *Aurora democratică* să *văz* cum mai merge țara. O *deschiz* ... Și ce citesc? Uite, *țiu* minte ca acuma ...“ Nu încape nici o îndoială că uzul formelor iotacizate sau celor deiotacizate avea, la un moment dat, o importanță atît sociolingvistică, cît și stilistică.

11.2. Expresivitatea unor forme analogice. Faptul că în românește avem în prezent două tipuri de simetrii — la conjugarea I identitatea persoanei a 3-a singular și plural; iar la conjugările II — IV identitatea persoanei singular cu cea a 3-a plural — a dat naștere la două serii de forme analogice. Pe de o parte, în ce privește conjugarea I, la poeții din secolul trecut sînt frecvente acele forme de pers. 3-a plural care nu se deosebesc morfologic de pers. 1 singular. Cf. la Bolintineanu: „Ce bătrîni, ce albe plete,/ Cei dintîi la masă-*nchin*“ *(San-Marino)*. La Alecsandri se mai menține acest tip de conjugare dar la Eminescu aceste forme devin mult mai rare: „Văzînd cum geniile [236] morții *se-nchin*/Pe fruntea-i copilă cu spasmuri și chin“ *(Speranța)*.[237] Influența conjugării I asupra celei de a III-a — care există pînă azi de pildă în Muntenia [238] — e atestată tot la Bolintineanu: „Cavalerii *trage* spadele din teacă“ *(Mircea cel Mare și solii)*. Era însă vorba de o particularitate morfologică oarecum vulgară care nu s-a menținut, în ce privește limba poetică, nici pînă la epoca lui Eminescu.

11.3. Perfectul simplu și mai mult ca perfectul. Pentru a completa cele spuse mai sus în sintaxa noastră stilistică (I,10.2. 3—4), nu e de prisos să semnalăm chiar și în poezia modernă cîteva forme la care mai lipsește desinența personală *-ră*: „Și-n lumea ochenelor triste/Mă *prinse* (= prinseră] sinistre gînduri“ (Bacovia, *Panorama*); „ei toți cu gesturi/*Înlocuise*-orice cuvînt“ (O. Densusianu, *Cei fără stea*).[239]

11.4. Formele compuse construite cu inversiune. La exemplele citate pînă acum să mai adăugăm următoarele: „*Ieșit-a*-n cale-ales alai“ (Coșbuc, *Nunta Zamfirei*; „*Trecut-au* anii ...“ (Eminescu); „Mai *suna-vei*, dulce corn,/Pentru mine vreodată?“ (id. *Peste vîrfuri*); „Dumnezeu în persoană *veni-va* să-mi aline pătimirea“ (E. Botta, *Copilul nostru*) etc. În toate aceste cazuri formele verbale au un anumit colorit arhaic și popular. Mai e de

Scanned with OKEN Scanner

remarcat că în proză inversiunea de acest fel pare a fi extrem de rară; la Ghica o mai găsim în stil oral dar în interogație; „*Auzita-ai* de unul Bîrzof?" (citat de Gr. I, p. 269).

11.5. Verbele reflexive. Afară de unele expresii convenționale (*pare-se*, cf. fr. *paraît-il*), odinioară, de pildă la Creangă, expresia *rogu-mă* (în loc de *mă rog*) era încă relativ frecventă. Și în cazul verbelor reflexive inversiunea caracterizează mai ales stilul poetic: „Tot românul *plînsu-mi-s-a*" (Eminescu, *Doină*); „Iar mai spre-amiazi, din depărtări,/*văzutu-s-a* crescînd în zări/ Rădvan cu mire, cu nănași" (Coșbuc, *Nunta Zamfirei*); „Grămezi de lințolii *destramă-se*-n vînt" (Arghezi, *Sintaxă ritmică*) etc.

11.6. Infinitivul. La unii autori munteni infinitivul *a scrie* e înlocuit de *a scri* atît în proză cît și în limbajul poetic:

> În cinstea ta,
> Cea mai frumoasă și mai nebună dintre fete,
> Voi scri trei ode...
>
> (Minulescu, *Odeletă*)

„A *scri* curățel e o modalitate de a *scri* ..." (Arghezi, *Din foișor*).[240]

11.7. Participiul perfect. În rimă Eminescu a recurs uneori la un participiu de colorit moldovenesc; exemplul cel mai cunoscut se găsește în lied-ul *Peste vîrfuri* ...:

> Mai departe, mai departe,
> Mai încet, tot mai încet,
> Sufletu-mi *nemîngîiet*
> Îndulcind cu dor de moarte.

Evident că și formele de acest fel au contribuit la exprimarea duioșiei eminesciene care, în multe privințe, pare a rezulta direct din atmosfera specific moldovenească. La el *nemîngîiet* are fără îndoială o valoare stilistică, pe cînd la Creangă participiul de tipul *tăiet* aparține pur și simplu graiului vorbit.

TROPII

12. Generalități. Prin acest termen moștenit din retorica greco-romană se înțeleg figurile de stil avînd un caracter lexical.

În timpul din urmă, după o eclipsă îndelungată, importanța lor e recunoscută de toți stilisticienii [241]; părerile lor se deosebesc însă foarte mult în ceea ce privește catalogul într-adevăr utilizabil al tropilor.[242] Unii recurg la acele tratate franceze de retorică în care, pînă la prima jumătate a secolului trecut, tropii erau analizați în mod cu totul tradițional [243]; alții, dimpotrivă, încearcă să se mulțumească cu o enumerație elementară, punînd *metafora* în centrul preocupărilor moderne de stilistică. [244] Schița noastră reprezintă o cale de mijloc: pe de o parte, avem de prezentat calea care conduce în mod firesc de la *imagine* la *simbol*, iar pe de altă parte, vom da o scurtă listă a figurilor lexicale care, deși uneori nu produc efecte comparabile cu figurile din prima categorie, contribuie și ele, pe plan artistic, la cristalizarea unei anumite atitudini stilistice.

După cele spuse în celelalte capitole ale cărții noastre, nici nu mai trebuie să insistăm asupra faptului că tropii există și în limba de toate zilele; mulți tropi, ca bunăoară *comparația*, sînt chiar mai frecvenți în limba familiară și populară decît în unele comunicări oarecum „neutre" care, precum se știe, abundă în cele mai diverse sfere ale limbii moderne.[245] Prin urmare, scriitorul care se folosește de comparații și de metafore se inspiră din acele straturi ale stilului care, după concepția tradițională, stau „sub" nivelul limbajului „neutru". Tocmai din cauza proveniență lor, aceste procedee izvorăsc adeseori nemijlocit din imaginația vorbitorului, ceea ce, firește, le determină și rolul pe care au să-l joace deasupra „gradului zero". Fiecare pagină a lui Creangă ori Caragiale e o mărturie vie a acestui adevăr. Numai tropii pur *literari* se nasc în literatura însăși, fără un contact direct cu unele modele din limba vorbită; fără îndoială pot fi impresionanți și originali, dar rămîne totdeauna de văzut în ce măsură ei își vor păstra efectul în viitor, în vîrtejul curentelor și gusturilor literare cele mai diferite. Multe imagini prea căutate ale parnasienilor ori simboliștilor români ne par azi mai demodate decît un vers eminescian ori blagian. Poate și idealul adevăratului clasicism e inseparabil de străduința, în materie de stil, spre o anumită naturalețe și imediatețe (ca să reluăm acest termen italian, întrebuințat adeseori și de G. Călinescu).

13. De la imagine la simbol. Precum am văzut, nimic nu e mai complicat decît a propune o grupare acceptabilă a tropilor. Majoritatea autorilor — ca de ex. T. Vianu — admit un fel de

ierarhie menită să ne conducă spre simbol[246], dar și etapele succesive ale acestei ierarhii sînt mai mult sau mai puțin discutabile. Totuși, în ceea ce urmează o admitem, iar într-un alt subcapitol (II, 14) ne vom ocupa de cîțiva alți tropi care nu puteau fi menționați în prima categorie. În orice caz, cert este că ar mai fi posibile, afară de cea propusă de noi, nenumărate alte grupări.

13.1. Imaginea. Care e funcția imaginii literare? Plecînd de la genurile mai „obiective", ca romanul, și ajungînd, după multe etape intermediare, la poezia lirică ca gen literar deosebit de intim, vom avea impresia că de la un gen la altul imaginea trece printr-un însemnat proces de interiorizare.

Unii eroi de romane, ca tînărul Dan al lui Ionel Teodoreanu *(La Medeleni)*, încearcă să se ferească de marile „generalități" ale tablourilor lumii exterioare. Cînd în cursul plimbărilor sale singuratice Dan se pregătește să scrie mici poeme în proză, „à la Jules Renard", el ia o atitudine „antileopardiană" (să ne gîndim doar la neuitatul *Infinito* al marelui romantic italian). Să ascultăm ce spune Teodoreanu despre această atitudine (adoptată odinioară, după toate probabilitățile, de autorul însuși):

„Se așeza undeva în iarbă și nu se întindea, cum se pretinde că fac poeții, cu fața-n sus și mîinile subt cap, lăsîndu-și sufletul «scăldat în nemărginita pace a cerului albastru». Nu. «Nemărginita pace a cerului albastru» e o altă mare răspîntie de larguri necunoscute: boltită oglindă a mărilor nestatornice și a sufletului nestatornic.

Culcat în iarbă, cu fața-n jos, aplecat asupra caietului, se îngrădea cu tot ce era pitic și imediat ..."

Nemaivăzînd decît iarba, tînărul scriitor ia o nouă atitudine față de lume: procesul de interiorizare începe numaidecît. Natura, cu icoanele sale vii, rămîne prezentă dar evocările devin mai subiective, conform cerințelor și posibilităților unui alt gen literar, poemul în proză:

HULUBI

„Stau pe acoperiș și exclamă: o! o! o!... — dîndu-ți impresia unei sindrofii de cucoane la etajul de sus, dintre care una istorisește ceva picant despre una absentă, iar celelalte exclamă, gușate, indignate și satisfăcute: o! o! o!"

OMIDA

„Un funicular urcă, urcă, și se oprește la gara stacojie a unui trandafir".

„Îți vine să prinzi cu degetul vîrful acestui minutar oprit și, învîrtindu-l în circonferință, să-l aduci la loc și să aștepți bătaia imensului orologiu."

Fiecare din aceste mici texte pare a fi o poezie nescrisă: de aceea, fără să ne oprim la imaginile, nu mai puțin interiorizate, ale unui Delavrancea (cf. de pildă nuvela *Bursierul* din volumul *Hagi-Tudose* [247],: sau ale unui Geo Bogza (cf. *Moartea lui Iacob Onisia*, în antologia *Veac de lumină*), putem trece direct la cîteva exemple poetice.[248] La Eminescu e de semnalat trecerea, din punct de vedere structural bine marcată, de la imaginea „obiectivă" la interiorizarea ei subită cu ajutorul unei subordonate neașteptate:

Și dacă ramuri bat în geam
Și se cutremur plopii, } imaginea

E ca în minte să te am
Și-ncet să te apropii. } aprecierea ei subiectivă

Pentru nimeni motivele indicate ca *ramuri* și *plopii* (adică niște plopi *bine determinați*, cunoscuți ca atare *numai poetului*) n-ar fi avut această funcție evocatoare [249]: după mențiunea, ceva mai ezoterică, a stelelor ca niște izvoare de mîngîiere („înseninîndu-mi gîndul"), numai strofa a III-a ne relevă întreaga bogăție a amintirilor și a asocierilor poetice.

Și dacă norii deși se duc
De iese-n luciu luna,
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna.

Strofa s-a închegat pe la 1881 [250], *după* momentele „dureros de dulci" ale relațiilor cu Veronica; totuși în ea se exprimă o nostalgie mult mai veche, de o putere elementară și dominată ani de-a rîndul de „regina nopții moartă".[251] *Luna*, mulțumită figurii numite s i l e p s ă[252], în retorică rămîne un astru, dar totodată ea e încărcată de toate experiențele omenești care, la urma urmei, s-au concentrat, în mod oarecum latent, în această minunată strofă finală.

Imaginile pot fi integrate și mai bine într-o viziune omogenă și aproape indivizibilă: primul vers din *Memento mori* — „*Turma*

Scanned with OKEN Scanner

visurilor mele eu le pasc ca *oi de aur*" — arată foarte clar și relațiile care unesc imaginea cu alți tropi înrudiți, în special cu comparația („ca *oi de aur*") și cu metafora (cf. înțelesul figurat al cuvîntului *turmă* în expresia „*turma* v i s u r i l o r mele").

Imaginile lui Bacovia se adîncesc mereu spre interior; într-un poem vechi *Singur* (1903) (primul vers și leit-motivul: „Odaia mea mă înspăimîntă") strofa II începe așa: „Odaie, plină de mistere,/În pacea ta e n e b u n i e", iar ultima e dominată de contraste latente:

Odaia mea mă înspăimîntă...
Aici n-ar sta nici o iubită,
Prin noapte, toamna despletită
În mii de fluiere cîntă.

Cititorul are impresia că tocmai „toamna despletită" a ocupat ca imagine oarecum „antropomorfă"[253] locul iubitei absente.

Interiorizarea imaginilor e perfectă și la Blaga; în poezia postumă *Cetini negre* motivul indicat în titlu formează o anaforă care se prelungește prin toate distihurile, mai bine zis, prima anaforă: „*Cetini negre sună-n* ..." caracterizează primele 2 strofe, în al treilea distih, motivul *cetini negre* nu e urmat de nici o specificare, iar a doua anaforă „*Cetini negre-n lume* ..." apare în cele 2 strofe din urmă.

Evident că interiorizarea imaginii culminează în ultimele 2 versuri în care poetul — ca și odinioară marii romantici — încredințează naturii toate durerile ce-l chinuiesc și totodată cere cetinilor să vestească lumii „furtuna" ce s-a potolit în el în mod atît de tragic. În umbra cetinilor regăsim pe Ulise:

Cetini negre sună-n urmă,
drum mă poartă, chin mă scurmă.

Cetini negre sună-n față,
ceasul sîngeră prin ceață.

Cetine negre îmi descîntă,
geana inimii n-o zvîntă.

Cetini negre-n lume zică
zvonul brumelor ce pică.

Cetini negre-n lume spună
ostenita mea furtună.

(Cetini negre)

13.2. Comparația. Precum reiese din cele spuse, aproape în nici un text noțiunile nu se prezintă în mod izolat; din punct de vedere semantic există totdeauna un contact intim între cuvintele care evocă pe rînd o serie de noțiuni și legăturile dintre ele. Nici ceea ce numim interiorizare a imaginilor n-ar fi posibilă fără astfel de contacte intime. Tot ideea de contact semantic explică posibilitatea de a stabili unele asocieri între noțiunile asemănătoare sau cel puțin c o m p a r a b i l e; din această necesitate derivă c o m p a r a ț i a ca trop ori ca figură stilistică de ordin lexical.

Categorisirea comparațiilor a fost totdeauna anevoioasă, deoarece se găsește cu greu o bază sigură pentru această operație. Din punct de vedere semantic, o distincție utilă e aceea care opune comparațiilor t r a d i ț i o n a l e (de ex. *înalt ca bradul*, D.) cele pur literare care, cel puțin în limba poetică, au un caracter ocazional. La Minulescu *Romanța celor trei corăbii* se termină cu următoarele versuri: „Un singur *albatros* rănit/Mai stă de pază/ C a *Maria*/venită să-și vegheze mortul!.."

Din ultimul nostru exemplu reiese clar că comparația se stabilește totdeauna între doi termeni (T^1 — T^2) care, din punct de vedere gramatical, sînt legați ori de o conjuncție *(ca, cum, decît)* ori, mai rar, de unele verbe ca *a părea, a semăna* etc.[254]

S-ar putea face și o altă deosebire: pe de o parte, sînt comparații g l o b a l e cînd noțiunea exprimată de T^1, de un substantiv sau de un pronume, se compară cu T^2 adică cu un alt substantiv ori cu un alt pronume; pe de altă parte, sînt comparații p a r ț i a l e cînd T^2 se referă doar la o calitate a primului termen (T^1), adică de pildă nu la un substantiv, ci la un adjectiv calificativ. Iată cîteva exemple pentru comparația parțială: [Acrivița] „era *blîndă* și *supusă* c a o *mielușea* (Caragiale, *Kir Ianulea*); „Zările-s *stinse*,/C u m e *cenușa*" (Pillat, *Toamna la Florica*). Tot de această categorie se apropie comparația care se referă în primul rînd la un element al unui grup de cuvinte, de ex. la un substantiv calificat de un atribut genitival: „... dezolarea T o a m n e i mă-mbată c a *morfina*" (Iacobescu, *Agonie*).[255]

Pentru scopurile noastre, categoriile principale ale comparației rezultă din c o n ț i n u t u l s e m a n t i c al termenilor T^1 și T^2; dacă ținem seama de „polurile" î n s u f l e ț i t și n e î n s u f l e ț i t (comp. fr. *animé — inanimé*), putem vorbi de comparații o m o g e n e (între două ființe însuflețite) și e t e r o g e n e (de

pildă între o ființă însuflețită și ceva neînsuflețit). Prin această distincție (atît de importantă și din punctul de vedere al personificării), obținem 4 categorii[256]:

A) Însuflețit → Însuflețit: „Au dormit[257] c ă *niște copilași* *scăldați*" (Caragiale, *Kir Ianulea*); „s-a ridicat din pat c a *o leoaică*" *(ibid.)*; „Să fi venit *ei* aici ... noaptea la trei, c a *strigoii*, cînd nici cocoșii nu începuseră să cînte" (G. Bogza, *Moartea lui Iacob Onisia*). Uneori comparația servește spre a crea o atmosferă legendară ori istorică: [Mureșanu]... „Cheamă piatra să învie/C a și *miticul poet*"[258] (Eminescu, *Epigonii*); „Jalnic ard de viu chinuit c a *Nessus*/Ori c a *Hercul* înveninat de haina-i", *Odă (în metru antic)*. În comparații parțiale: „Ucenicii cei tineri [ai lui Zamolxe] erau ... *bucuroși* c a *veveriile* "(Sadoveanu, *Creanga de aur*); „B ă i a t u l era *voinic* c a *un pui de urs*" (Preda, *Marele singuratic*).

Tot în legătură cu această categorie pot fi semnalate exemplele referitoare la o parte a corpului omenesc: Nora, o eroină a lui Camil Petrescu, spune: „am *o piele mătăsoasă* c a *un sîn de mamă tînără*" *(Jocul ielelor)*.

B) Însuflețit → Neînsuflețit: „Tu, ce într-această nație creștină/Strălucești c a *ziua* î n t r-a s a l u m i n ă" (Bolintineanu, *Mircea cel Mare și solii*); (despre Mureșanu): „Și bogat în sărăcia-i c a *un astru el* apune" (Eminescu, *Epigonii*). În comparații parțiale: „Și-am făcut din tine-un î n g e r, *blînd* c a *ziua de magie*" (Eminescu, *Venere și Madonă*, cf. mai sus exemplul luat din Bolintineanu); cu o nuanță ironică: „G e l u *(nostalgic* c a *un refren)*" (Camil Petrescu, *Jocul ielelor*). Tot la această categorie aparțin comparațiile a căror bază (T^1) e un produs al spiritului omenesc: „Rafael, pierdut în *visuri* c a-ntr-o noapte înstelată" (Eminescu, *Venere și Madonă*); „Ah! *amintirile*-s c a *fulgii* rămași uitați în cuiburi goale" (D. Anghel, *În grădină*).

C) Neînsuflețit → Însuflețit: La Geo Bogza cazurile de „animație" sînt relativ frecvente: să semnalăm cel puțin următoarea comparație. „*Văile* se adînceau acolo, în fund, a s e m e n i *unor balauri* n e t r e b n i c i" *(op. cit.)*. Relativ numeroase sînt exemplele poetice moderne: [Corăbiile] „Sosesc cu *pînzele* u m f l a t e/C a *niște sînuri de femeie*/Pe care-o buză pătimașă le-a-nvinețit de sărutare" (Minulescu, *Sosesc corăbiile*); „Stele ...,/Întoarceți-vă-n cer/Douăzeci de ani un astronom miop/o să vă caute c a pe *mioare* un oier" (E. Botta, *Fantasmagoria*). Fraza citată ar

putea fi însă considerată și ca o comparație complexă, deoarece avem de a face cu două paralelisme: *stele* → *mioare* [tipul C] și *astronom* → *oier* [tipul A].

D) Neînsuflețit → Neînsuflețit: „*Fumuri albe* se ridică în văzduhul scînteios/C a *înaltele coloane* unui templu maiestos" (Alecsandri, *Miezul iernei*); „Ușor el trece c a *pe prag/Pe marginea ferestei*" (Eminescu, *Luceafărul*). În secolul nostru asocierile devin din ce în ce mai bizare ceea ce nu dovedește totdeauna spontaneitatea lor: la Minulescu *corăbiile* „Sosesc din larg *misterioase,/* C a *niște semne de-ntrebare*" *(Sosesc corăbiile)*, iar la Iacobescu „În jurul nostru l i n i ș t e a *suspină*/Mai *sensitivă* c a *o violină*" *(Nocturna ultimei nopți)*. Îndepărtîndu-se de aceste imagini impresioniste, personajele lui Camil Petrescu operează mai ales cu asocieri intelectuale, punînd de exemplu întrebarea retorică: „*o dreptate absolut pură* c a *o geometrie?*" *(Jocul ielelor)*.

Exemplele noastre, oricît de puține au fost, au dat, cred, o oarecare idee despre varietatea aproape indescriptibilă a comparațiilor. Am avut și un exemplu care a ilustrat simultan două tipuri de comparații (cf. mai sus C). Astfel de comparații mixte nu sînt rare: Cătălina, eroina lui Eminescu, era „*mîndră*-n toate cele,/C u m e *Fecioara* între sfinți[tipul A]/Și *luna* între stele" [tipul C]. Unele comparații reprezintă figuri de tranziție; dacă citim următoarea frază: „La început îi fu frică de chipul pușcăriașului, de p r i v i r i l e s a l e *fixe* c a *ale unui mort*" (E. Barbu, *Un pumn de caise*). În sfîrșit, comparația se poate preface într-un simplu complement modal, intercalîndu-se în propoziția care, la urma urmei, corespunde punctului de plecare T[1]: [Philippide] „fixa de pe atunci, c a *într-o efigie*, liniile esențiale ale unui portret spiritual" (A. Martin, *Poeți contemporani*).

În orice caz, atît comparațiile, cît și imaginile, metaforele și simbolurile unui autor merită să fie studiate m o n o g r a f i c; numai astfel de cercetări minuțioase pot să ne releve preferințele unui scriitor, ideile și asocierile sale, obsedante, și, într-un cuvînt, o anumită viziune a lumii care se oglindește în opera lui.[259]

13.3. Metafora.[260] În legătură cu acest trop există o discuție ale cărei rădăcini ne conduc spre teoriile retorice antice. Unii stilisticieni[261] consideră metafora ca o comparație p r e s c u r t a t ă ori e l i p t i c ă, fără nici o particulă dinaintea termenului T[2]; alții, dimpotrivă, văd sîmburele metaforei într-o identificare s p o n t a n ă și mai mult sau mai puțin s u b i e c t i v ă, care

Scanned with OKEN Scanner

se stabilește pe baza unei trăsături comune, evidente ori latente. Și metaforele pot fi *tradiționale*, banale și chiar vulgare („Ești un *dobitoc!*") sau *originale*, proaspete și poetice ca acelea pe care le găsim într-un distih puțin cunoscut, dar de o rară concizie, al lui Eminescu din 1869:

Tu *femeie, vis de foc,*
Ești *al morții crud proroc?* [262]

Pentru a pune în relief afinitățile metaforice cu comparația, vom adopta — în locul altor posibilități de categorisire — aceleași principii pe care le-am aplicat mai sus și la gruparea comparațiilor. Din cauza lipsei de spațiu sîntem însă constrînși să reducem numărul exemplelor noastre.

A) Însuflețit → Însuflețit: „Eu *te* iubesc / *Regele meu*" (Eminescu, O.V, 639); „*Geniul* este un *trandafir* / Cu foi de laur / El crește numai într-un potir / De aur" (id. O.V, 639) „*Ștefan cel mare, zimbrul* sombru și regal" (id. *Epigonii*); „Eram și *eu* un *crin* ca dînșii" (D. Anghel, citat de G. Horodincă, *D. Anghel*, p. 138).

B) Însuflețit → Neînsuflețit: Un caz tipic al acestui trop se găsește la Pillat, care scrie despre un șarpe de mare: „Alunecă în luntre *năpîrca blestemată*, / Pe brațe e *brățară* [263] și *măr rotund* în sîn" *(Vrăjitorul de șerpi)*. Uneori acest trop se prezintă sub o formă foarte concisă: [Căpitanul] „scrie vreo scrisoare, și își urmează *ața* g î n d u l u i din el" (Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, cf. LR., XII, p. 15); „o *mare* de visări dulci și senine" (Eminescu, *Venere și Madonă*). În amîndouă cazurile manifestările spiritului omenesc *(gînd, vis)*, pentru a deveni mai palpabile, sînt ilustrate cu ajutorul unei imagini din natură *(ață mare)*. Purtătorul imaginii metaforice poate fi un verb : „din toate părțile *plouă* întrebări" (Camil Petrescu, *Jocul ielelor*).

C) Neînsuflețit → Însuflețit: Exemplul cel mai frapant se găsește poate în sonetul eminescian *Veneția*, cînd în locul orologiul pieței San-Marco (Torre dell'Orologio) [264] apare apostolul însuși: „Preot rămas din a vechimei zile, / *San Marc* sinistru miezul nopții bate". În poezia modernă acest procedeu e relativ rar; iată o metaforă oarecum demodată a lui O. Densusianu, „*uzinele-s bolnavi* c e a i u r e a z ă" *(Heroica)*. Totuși, în limba vorbită găsim astfel de metafore: cf. galicismul „să revenim la *oile noastre*" [= la cele spuse, la ideile expuse mai devreme].

D) Neînsuflețit → Neînsuflețit: Metafora *cerneală* → *culoare* predomină în fraza prin care Eminescu evocă amintirea lui C. Ne-

gruzzi ca autor de nuvele istorice: „Moaie pana în *coloarea* unor vremi de mult trecute" *(Epigonii)*. Cei doi termeni ai unei metafore pot forma și o singură sintagmă atributivă: „O *sabie* de fulger [= un *fulger* în formă de *sabie*] sclipi deasupra cetății" (Sadoveanu, *Creanga de aur*). Multe exemple, strîns înrudite cu imaginea, se găsesc în poezia modernă: „Pe străzi catifelate, / și pe fațade sumbre, / Alunecă dantela / de stele și de umbre" (Iacobescu, *Noapte de toamnă*).

Există firește și nenumărate metafore mixte ori complexe. Dacă E. Botta declară: „*Singurătatea* e o *leoaică* [tipul A], *un viscol* [tipul D], *o cățea*" [tipul A], structura metaforei e încă destul de limpede. Mai complex e un pasaj din Bacovia în care viața poetului e „identificată" nu numai cu *iadul*, adică cu o noțiune mitică luată în sens metaforic, ci și cu *dezgustul*, adică cu un aspect subiectiv al experiențelor sufletești: „*Un iad, dezgust* îmi este *viața*. / Nu este cum a fi mai rău" *(Și dacă...)* În astfel de cazuri, de vreme ce categoriile noastre, prea generale și prea vagi, se arată net insuficiente, e mai recomandabil să ne mulțumim cu analiza metaforei într-un anumit context, ceea ce, firește, nu exclude integrarea „iadului" bacovian în seria celorlalte viziuni infernale din literatura contemporană.

13.4. Simbolul literar [265] se deosebește de metaforă, deoarece nu e pur și simplu o interpretare a realității prin asocieri mai mult sau mai puțin originale, ci un „semn" destinat să evoce, fără referințe precise, un înțeles latent pe care numai o imaginație excepțional de puternică îl poate comunica (în speranța eficacității) unui public înzestrat cu o sensibilitate deosebit de fină și pătrunzătoare. Tocmai din această cauză simbolismul — deși unele simboluri apar și în folclor — conduce în mod aproape inevitabil la un fel de ermetism poetic (cf. cazul lui Ion Barbu).

Se înțelege de la sine că simbolurile sînt mult mai vechi decît simbolismul ca curent literar. Dacă admitem o definiție riguroasă a alegoriei ca un trop implicînd totdeauna o personificare (**14.11**), ajungem la concluzia că de exemplu în poemul dantesc *la lupa* (lupoaica) e figura alegorică, dar *la selva* (codrul) în care Dante s-a rătăcit e un simbol, deoarece lipsește din ea orice încercare de „animație" ori de personificare. Alte simboluri presimboliste ar merita să fie numite embleme [266] din cauză că ele sînt caracterizate de materialitatea lor (cf. diferite embleme religioase, politice și culturale, pentagrama lui Goethe în *Faust*

Scanned with OKEN Scanner

etc.).[267] Majoritatea simbolurilor literare (care apar nu numai în epoca simbolismului, ci și mai devreme, de exemplu la mulți scriitori romantici) sînt însă net superioare acestor semne convenționale; în multe cazuri ele sînt atît de originale, încît — dacă intențiile autorului o permit — ele cer să fie explicitate, adică comentate și explicate de autorul însuși. *Albatrosul* lui Baudelaire ar rămîne un poem pur descriptiv, de un mare realism,[268] dacă în ultima strofă, sub forma unei comparații, nu ni s-ar comunica înțelesul evocării bietei păsări captive! „Le *Poëte* est semblable *au prince des nuées* ...“ Și în psalmul modern *N-am în ceruri* ... al lui Macedonski avem de a face cu un simbol explicitat; poate, din cauza unor disproporții, partea explicativă pare a fi mai importantă decît simbolul ca motiv inițial:

[simbolul] *N-am în ceruri nici o stea...*
[comentariul] Soarta mea e soarta rea,
Am pierdut orice credință
Înecată-n suferință,
Am pierdut orice putere
Nimicită de durere...

Față de acest stil discursiv și facil, căruia îi lipsește concizia, simbolurile explicitate din secolul nostru se deosebesc tocmai prin concizia lor perfect structurată. Un asemenea simbol explicitat e, după părerea noastră, și poemul programatic *Joc secund* de Ion Barbu; și în acest caz strofei pur descriptive i se supune cea explicativă (deși, dat fiind caracterul ermetic al limbajului barbian, chiar și comentariul poate apărea de neînțeles unui cititor nefamiliarizat cu poezia modernă):

[imaginea] Din ceas, dedus, adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste
În grupurile apei un joc secund, mai pur.

(interpretarea ei simbolică] Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi,
Și cîntec istovește: ascuns, cum numai marea
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Liviu Călin, editor al poeziei barbiene, vorbește în acest caz, pe bună dreptate, de un fel de artă poetică „de inspirație platonică“ și de o „estetică... transpusă plastic în versurile care deschid volumul *Joc secund*“ [269]. Ar fi o gravă eroare să încercăm acum a da o interpretare strofei a II-a, adică descifrării pe care ne-o

oferă poetul însuși. Esențialul a fost spus de G. Călinescu care, respectînd și ordinea principalelor motive, a ajuns la următoarea concluzie: „Poezia (adîncul acestei calme creste) este o ieșire (dedus) din contingent (din ceas) în gratuitate (mîntuit azur), joc secund, ca imaginea cirezii răsfrîntă în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune." [270] Din acest comentariu sumar nu lipsește decît motivul meduzelor: fără îndoială, el face aluzie la secretele psihice ale plăsmuirii poetice: la întrebarea „cum plăsmuia...?", nici psihologul și nici chiar poetul nu poate răspunde cu siguranță; în majoritatea cazurilor trebuie să recurgem la astfel de metafore și aproximații.

Și mai complexă e problema acelor simboluri pe care le numim i m p l i c i t e, deoarece, pentru „ghicirea" lor, textul însuși nu ne oferă nici un punct de reper. *Luceafărul* ar fi rămas o dureroasă legendă poetică — implicînd eventual și unele aluzii anecdotice — dacă, într-o însemnare (ms. 2275 bis, foaia 56 v.), rămasă mult timp necunoscută, Eminescu n-ar fi formulat astfel, pe la 1883, sensul „alegoric" — sau, mai bine zis, simbolic — al poveștii: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K. [=Kunisch] povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Dar înțelesul a l e g o r i c ce i-am dat, este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte [nici noaptea uitării] și nume(le) lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte însă pe pămînt nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pămînt și i-am dat acest înțeles alegoric."[271]

La poeții din secolul nostru simbolurile sînt extrem de felurite dar se amestecă aproape necontenit cu alți tropi. La acei simboliști care, ca Bacovia, trebuie considerați mai mult ca niște impresioniști, motivele simbolice nu arată o polivalență deosebită: *toamna* nu e niciodată veselă, *noaptea* nu e un „vis de magie", un extaz plin de euforie, *dorul* nu e o aspirație afectivă încordînd energiile latente etc.; dacă apare o *fată*, ea nu *surîde*, ci *tușește*. Totuși, între aceste obsesii atît noționale, cît și lexicale, putem releva multe simboluri absolut originale: dacă „doi plopi" devin „apostoli în odăjdii violete", avem de a face nu numai cu o metaforă, ci și cu o evocare vagă, dar extrem de impresionantă a vechii picturi moldovenești și a mediului care a produs-o. La urma urmei, numai astfel de simboluri inedite au o mare eficacitate. În această categorie putem pune multe din simbolurile argheziene ca bunăoară

Scanned with OKEN Scanner

„Gencle lui Dumnezeu / Cad în călimarul meu" *(Incertitudine)*, cu care se relevă substratul inspirației, sau plopii *(Oseminte pierdute)*, care reprezintă un fel de stabilitate „în marea trecere".

Tot un simbol original și implicit se ascunde în versurile cu care se încheie poezia *Veac* a lui Blaga: după ce s-a evocat civilizația modernă și „dantatoarea albă" ca simbol al nopților mondene din Paris, textul se termină cu versurile: „rîtul mistreților / deschide izvoarele". Indicarea e vagă, dar, totuși, urmele mistreților ne călăuzesc spre izvoarele curate ale „spațiului mioritic".

14. Cîțiva alți tropi. Pe cînd în toți tropii examinați în subcapitolul **13** a predominat o singură trăsătură: imaginea ca rezultat al căutării unei expresii cît mai plastice, ar fi greu să găsim astfel de trăsături comune și în domeniul altor tropi. Afinitățile care există între ele vor fi semnalate pe rînd, dar nimic n-ar servi mai puțin orientării rapide în acest domeniu decît a trata de ex. o x i m o r o n u l (**14.9**) sub a n t i t e z ă (**14.2**) ori a l e g o r i a (**14.1**) sub p e r s o n i f i c a r e (**14.11**). Orice grupare ar fi și mai arbitrară decît o simplă enumerare alfabetică pe care o putem consulta ca pe un mic dicționar al termenilor de stilistică. [272]

14.1. Alegoria implică totdeauna o p e r s o n i f i c a r e sumară (**14.11**), adică evocă o singură atitudine a figurii alegorizate.[273] În elegia eminesciană *La mormîntul lui Aron Pumnul* întreaga atenție se concentrează pe j a l e a „frumoasei Bucovine": „Îmbracă-te în doliu, frumoasă Bucovină, / Cu cipru verde-ncinge antică fruntea ta"; „Te [pe Aron Pumnul] plînge Bucovina, te plînge-n voce tare". Un caz celebru de alegorizare e oferit de Camil Petrescu, cînd, motivînd titlul dramei sale *Jocul ielelor*, identifică ideile — și mai ales ideile obsedante — ca Ielele din mitologia populară: „Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepămîntească și vede în luminiș, în lumina lunii, ielele goale și despletite, jucînd hora. Rămîne înmărmurit, pironit pămîntului, cu ochii la ele. Ele dispar și el rămîne neom. Ori cu fața strîmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului. Nu mai poate coborî pe pămînt. Așa sînt ielele... Pedepsesc... Nu le place să fie văzute goale de muritori" *(Jocul ielelor*, 7, LR, XII, p. 19—20).[274]

Scanned with OKEN Scanner

14.2. Antiteza. În poezia romantică și postromantică a fost figura stilistică dominantă: cine ar uita astfel de versuri oarecum retorice: „Din *demon* făcui o *sfîntă*, dintr-un *chiot simfonie*... (Eminescu, *Venere și Madonă*)[275]. Chiar și mai tîrziu Eminescu gîndea adeseori în antiteze: „*Focul meu* a-l stinge nu pot cu toate / Apele mării", *Odă (în metru antic)*. Și eroii din istorie, în epoca romantică, sînt adeseori caracterizați cu ajutorul unor expresii „polarizate"; în drama sa, Camil Petrescu atribuie lui Bălcescu următoarea exclamație: „Nici un despot nu mă va avea în genunchi la picioarele lui. Mai bine îmi petrec viața în ocnă." Neoromantismul secolului nostru a revenit și la cultul antitezei: la Iacobescu, de pildă, e ușor să găsim astfel de fraze: „Cînd *mîna* mă *respinge*, *Piciorul* mă provoacă" *(Vers pervers)*; „*Privirea* mă *refuză* și *buzele* mă cer" *(ibid.)*. Într-un fel de jurnal intim I. Teodoreanu a notat: „*Viteaz* pentru alții, sînt *singur*, *amar* și *pustiu*" *(Tîmpla mea visătoare s-apleacă mîhnit)*. Antiteza e plină de efect și în critica literară: potrivit unui portret schițat de G. Horodincă, Natalia Negru, „femeia fatală" din viața lui D. Anghel, „era *suavă* și *rea*, *calculată* și *pătimașă*, *eterată* și *senzuală*".

14.3. Enumerația. După tratatele antice de retorică enumerația sau „catalogul" era un element esențial al multor opere literare (ca de ex. al epopeei). Adeseori și în proza modernă enumerația caracterizează perfect complexitatea unei situații. Un redactor rămas fără materiale spune într-o dramă a lui Camil Petrescu: „Ieri, luni, am pus tot ce am găsit în tipografie: *rămășițe*, *reclame*, *clișee*" *(Jocul ielelor)*. Confuzia produsă de moartea unui miner e evocată de G. Bogza tot cu ajutorul enumerației: „Atunci, toți avură înaintea privirilor tabloul acesta, îl primiră ca pe o realitate care nu mai poate fi pusă la îndoială, dar numaidecît o întrebare se ivi pe rînd în mintea tuturor, și o rostiră unii altora, și o împinseră apoi pe firul telefonic, între munți, spre stația funicularului de la Dîlja: *Cum? Cum s-a întîmplat? (Moartea lui Iacob Onisia)*. În poezie e mai rară; apare însă din cînd în cînd în poemele în proză care seamănă totdeauna cu un fel de monolog interior: „Ce *vuie*-n adîncuri? *Tăcerea? Prăpădul? Ori zvon de vale?*" (I. Teodoreanu: *La porțile nopții*).

14.4. Eufemismul e un procedeu foarte frecvent și în limba de toate zilele; anumite terminologii ar fi de neconceput fără folosirea unui mare număr de eufemisme. Eufemismul se naște

Scanned with OKEN Scanner

din unele interdicții lexicale; dacă, superstițioși, oamenii simpli nu cutează să pronunțe *drac*, numele cel mai banal al diavolului, ci spun de pildă *Necuratul:* „m-a îndemnat *necuratul*!...“ De multe ori, eufemismul e o perifrază destinată a atenua efectul unui eveniment tragic: în loc de *moarte*, vorbitorul poate recurge la eufemismele cele mai variate: „Tipărirea poeziilor lui D. Iacobescu — scria Perpessicius în 1930, în prefața volumului *Quasi* —, astăzi, după 16 ani de la *trecerea* lui *la cele veșnice*, înseamnă... un act de înaltă pietate.“ Într-un roman, un bătrîn scriitor ratat, de 92 ani, creează pentru aceeași noțiune următorul eufemism (care e totodată și o alegorie): „Doctore, m-a anunțat *doamna Veșnicia* să poftesc în audiența pe care i-o solicit mereu de zece ani“.

14.5. Figura etimologică. Izvoarele și modelele acestui trop sînt foarte variate: unele ca *om de omenie* (Caragiale, *Kir Ianulea;* în stil narativ) provin din limba vorbită, iar altele par a avea o origine literară: „Genitivul de tipul *Cîntarea Cîntărilor*, cu sens de superlativ, apare în expresii ca *minunea minunilor..., răul răilor* «cel mai rău copil», *la urma urmelor* «la urmă de tot »“ (Rosetti-Byck, Gr., p. 127). În poezia secolului al XX-lea, cîteva alte varietăți ale figurii etimologice (sau a repetiției unei rădăcini lexicale) au pătruns și în limba poetică: lui Minulescu i-au plăcut astfel de expresii pretențioase: „Și-n care stea găsești *coloarea decoloratei n e b u n i i?*“ *(Romanța noului venit);* „Prin care lumi trăiși coșmarul *nepovestitelor povești?*“ *(ibid.)*. Unele figuri etimologice se regăsesc atît în proză, cît și în limba poetică: „dîndu-și seama că i se *cînta* același *cîntec* pe care îl auzise și răsauzise pînă la saturație“ (M. Preda, *Reflecții asupra poemului);* „Un *cîntec* trist ce-l *cîntă*-ades pescarii“ (Minulescu, *Celei care pleacă*). Cf. o formulă mult mai rară la E. Botta:

> Iată ora metamorfozelor:
> îmbrăca-voi a l e n o p ț i i s t r a i e,
> *un opac în opacitate.*
>
> *(Apoteoza)*

14.6. Hiperbola implică totdeauna o exagerare care se relevă printr-o imagine. Din limba vorbită pătrunde ușor în proza narativă: „Pascalopol e bogat, e bătrîn, prin urmare *își dă și cămașa de pe el* ca să pună mîna pe Otilia“ (Călinescu, *Enigma Otiliei*, semnalat în LR., XII, p. 62). Hiperbolele poetice sînt în general

Scanned with OKEN Scanner

mai sublimate (cf. „Și-acel *rege al poeziei*", Eminescu, *Epigonii*, despre Alecsandri), dar unii poeți moderniști, ca E. Isac, s-au servit și de hiperbole mai realiste: „Sărută-mi sufletul din mine / Și-mi curgă toată viața-n tine" (citat de I. Chendi, *Schițe*, p. 157). Sublimarea simbolică a hiperbolei e însă evidentă la Blaga care începe poemul programatic *Vreau să joc* cu următoarele versuri: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat! / Să nu se simtă Dumnezeu / în mine / un rob în temniță — încătușat..."

14.7. Litota e exprimarea unei idei prin negarea contrariului. E foarte frecventă și în vorbirea curentă; D. citează următorul exemplu: „nu trecu mult" în loc de „trecu puțină vreme".

14.8. Metonimia [276] e schimbarea denumirii unei persoane, unui obiect sau a unei noțiuni pe baza asocierilor ce se creează în mod spontan între două idei. În nici un caz metonimia nu poate fi confundată cu metafora, deoarece metafora expresivă implică aplicarea unei imagini impresionante, pe cînd metonimia seamănă mult cu un simplu transfer logic, fără deosebite conotații stilistice. Iată cîteva din metonimiile cele mai cunoscute:

a) Numele unui r e c i p i e n t în locul numelui b ă u t u r i i pe care-o conține: *a bea un pahar de vin* > *a bea un pahar*. cf. „Bău *paharul* dintr-o dată, îl ridică și îl izbi de podele" (Sadoveanu, D.).

b) Numele m a t e r i e i din care un obiect e făcut în locul numelui o b i e c t u l u i în chestiune: *clopot — aramă*. Cf. la Eminescu: „Vă zguduie *arama* [277] urechea amorțită" *(Junii corupți)*.

c) Numele p r o v e n i e n ț e i unei mărfi în locul numelui *mărfii*: *vinul de Cotnar* → *Cotnar*.

d) Numele unei i n s t i t u ț i i în locul indicării c o l a b o r a t o r i l o r ei. *Redacția* înseamnă nu numai încăperea unde se redactează un ziar, o revistă etc., ci și ansamblul redactorilor: „Tovarășe, dacă toată *redacția* lipsește de patru zile, cum să mai scoatem atunci gazeta?" (Camil Petrescu, *Jocul ielelor*).

e) Denumirea unei a c ț i u n i, considerată ca pricina unui anumit e f e c t poate înlocui denumirea directă a efectului în chestiune: *a trăi din munca sa zilnică* presupune remunerația acestei munci. Cf. la Eminescu: „Voi, ce *din munca voastră* abia

Scanned with OKEN Scanner

puteți trăi" *(Împărat și proletar)*. Acțiunea poate fi simbolizată și de indicarea persoanelor implicate: în orînduirea burgheză un avocat trăia *din clienți*, un medic *din pacienți* etc.

f) O singură parte a unui obiect poate reprezenta obiectul în întregime („pars pro toto"). Cu un alt termen grec această figură se numește și sinecdocă. În multe cazuri un *braț* poate reprezenta un om, un *catarg* sau o *pînză*, o corabie etc.

g) Numele unei persoane iubite poate fi înlocuit de cuvinte referitoare la inima (ori sufletul) aceluia care iubește. Pentru *inima* / *inimioara mea* avem numeroase exemple și din folclor (DA.), iar expresia *sufletul meu* pare a fi avut modele neogrecești (ψυχή μου) și franceze (*mon âme*). Cf. „Iar te-ai cufundat în stele... / *Sufletul* vieței mele" (Eminescu, *Floare albastră*, în vorbele iubitei).

h) Numelui unei persoane iubite îi putem substitui o aluzie la sentimentele celui ce o iubește. Pentru *iubirea mea!* ca formulă stereotipă se găsesc și numeroase exemple literare. Cf. la Eminescu, într-o frumoasă antiteză: „Ești *iubirea* mea de-ntîi / Și *visul* meu din urmă" *(Luceafărul)*.

14.9. Oximoronul, ca o variantă sintagmatică ori „microstructurală" a antitezei, e poate figura de stil cea mai impregnată de spiritul lui Petrarca [278]: expresiile ca *dureros de dulce* („Suferință, tu, *dureros de dulce*", Eminescu, *Odă* < *în metru antic* > sînt strîns înrudite cu acel *dolce affanno* care caracterizează multe pagini din *Canzoniere*). La Eminescu oximoronul e totodată implicat în sentimentul morții: tot în *Odă* citim despre *„voluptatea morții* / Nendurătoare", iar în liedul *Peste vîrfuri*... „cornul sună... Sufletu-mi nemîngîiet / *Îndulcind cu dor de moarte*" [279]. Independent de aceste mari tradiții literare, oximoronul renaște necontenit în stilul oral propriu-zis, de exemplu în limbajul afectiv: „Ai gura *dulce, amară*" — spune Niculae Siminei în romanul *Marele singuratic* al lui M. Preda.

14.10. Perifraza se naște atunci cînd în locul unui nume sau al unei denumiri noționale concrete ne servim de o formulă mai indirectă. În loc de *Alecsandri*, orice istoric literar putea spune în secolul trecut: *bardul de la Mircești*. Precum am văzut, după însemnările contemporanilor, socialistul *I. Nădejde* era cunoscut la Iași ca *Socrate din Sărărie*. În cele mai multe cazuri, perifraza

pune în relief o calitate a persoanei (sau a obiectului) în chestiune. Unele perifraze se apropie de eufemism (cf. *a muri pe cîmpul de onoare*).

Uneori perifraza are anumite afinități și cu simbolul implicit (II, 13.4.). Iată ultima strofă, de un patetism impresionant, a *Nocturnei* lui I. Minulescu:

> Și-n noaptea-aceea, luna părea un gol enorm,
> Cavou săpat în spațiu de uriașa mînă —
> A c e l e i ce-n viață ni-e s i n g u r a s t ă p î n ă
> Și rînd pe rînd ne-adoarme ca și pe cei ce dorm.

14.11. Personificarea e fără îndoială una din figurile cele mai vechi; grecii o numeau *prosopopee*. Procesul de personificare începe cu o simplă a n i m a ț i e: dar fiindcă verbul *a urla* se folosește atît cu privire la animale, cît și la oameni, nu putem încă vorbi de o personificare propriu-zisă, dacă citim de „salva de obuze" care trece *„urlînd* aprig peste capetele noastre" (Camil Petrescu, *Ultima noapte...* (cf. LR., XII, 15). Simpla „animație" pătrunde cîteodată și în limbajul poetic: la Iacobescu, „o blondă miss, copila unui fiord, / Privește *moartea soarelui* — și plînge" *(Amurg)*. Personificarea e mai evidentă dacă un cuvînt aplicabil numai la ființe omenești pune în relief tendința în chestiune:

S u b s t a n t i v e: „Ca *fantasme* albe plopii înșirați se perd în zare" (Alecsandri, *Iarna*); „Din fundul conștiinței aud un *glas* care-mi șoptește: Nu e așa. Nu te lăsa ademenit de asemenea credințe" (Brătescu-Voinești, *Din pragul apusului)*; „Parisul m-a influențat nu atît prin el însuși, ci ca un *exponent viu* de diferite culturi" (Pillat, *Mărturisiri)*.

A d j e c t i v e: „Sub cerul nostru-*nduioșat* / E mai domoală hora" (O. Goga, *Noi*); „Fațadele *triste* sau *plictisite* acoperă taine negrăite" (Rosetti, *Cartea albă)*.

V e r b e: „*Rîd* în grădină flori de nalbă și alte flori de mărgărint" (D. Anghel, *În grădină)*; „Adorm... ascult... / Afară la fereastră, toamna *a spus*: — of!..." (Bacovia, *Nocturnă)*. Cf. sensul metaforic al verbelor *a plînge, a geme, a suspina* etc.

14.12. Pleonasmul: drept vorbind, nici nu e o figură de stil, ci mai mult o neglijență diametral opusă corectitudinii și conciziei; cu toate acestea, găsim exemple chiar și în stilul poetic: „În ganga unei strofe *pe veci nemuritoare*, / Să răsunați prin gura

și harfa lui Orfeu" (D. Anghel, *Imn*). În gura unor personaje din drame și romane pleonasmul poate fi un excelent mijloc de caracterizare (cf. Caragiale).

14.13. Reticența rezultă, ca procedeu mai ales oral, dintr-o întrerupere bruscă a frazei; în astfel de cazuri restul enunțului e în general ușor de ghicit. La Caragiale o găsim într-un monolog interior foarte asemănător — dacă nu identic — cu stilul indirect liber: „Da o s-o prinză odată și n-o s-o ierte cum a iertat-o Vodă; o să puie s-o tunză ca la cazarmă pe..." *(Kir Ianulea*; în cugetările lui Ianulea). Despre mecanismul psihic al reticenței, Macedonski a făcut următoarea mărturisire în legătură cu cuvîntul *soartă*: „Nu-i rostesc mîrșavul nume: să-l rostesc îmi este silă" *(Mîngîierea dezmoștenirii)*.

Reticența e aptă a pune în relief și motivul final al unui text poetic. În poemul *De ce-aș fi trist?* al lui Arghezi, după o lungă alternanță a frazelor descriptive și a întrebărilor retorice, sentimentul abia ascuns de incertitudine culmină în următoarele versuri:

> Nu mi-e clădită casa de șiță peste Trotuș
> În pajiștea cu crînguri? De ce-aș fi trist? Și totuși ...

14.14. Silepsa e o figură fundamentală care determină aproape toate nuanțele limbajului figurat. Cînd cineva recurge la o metaforă, un simbol sau o simplă metonimie, ajunge la „cumpăna apelor": nu uită însă sensul propriu al cuvîntului pe care-l întrebuințează, dar îmbogățește acest sens fundamental cu cel figurat; cele două înțelesuri se contopesc într-o nouă unitate lexicală al cărei farmec rezultă din ambiguitatea ei. Dacă Eminescu scrie: „Cînd norii cei negri par *sumbre palate*", el se gîndește de fapt la un fel de „Escurial" imaginar; nu însă la palatul istoric propriu-zis, ci la proiectarea imaginii sale, printr-un fel de joc secund, pe ecranul infinitului.

Silepsa e evidentă, în legătură cu cuvintele și motivele *a naufragia* și *nebulos* (adjectiv substantivat), în următoarea postfață a lui Camil Petrescu la ediția din 1957 a versurilor sale: „Doar un punct de plecare obligatoriu, pentru a nu *naufragia*, important și comod, într-un *nebulos* facil, în simpla performanță verbală".

Interesantă e silepsa formată de expresia *litanie de amurg* în următorul text de critică literară: „Reluînd motive mai vechi în modulări noi, asociindu-le altora iscate din experiențe recente, într-o *litanie de amurg*, cînd sonurile zilei se topesc în hăurile

nocturne, *anunțînd* ceasurile de cumpănă ale întrebărilor fundamentale" (A. Martin despre T. Arghezi, în *Poeți contemporani*).

14.15. Sinestezia, adică crearea unor expresii cel puțin bimembre pe baza efectelor simultane a mai multor senzații, cu totul diferite,[281] a fost deja menționată în repetate rînduri deși existase și în evul mediu (cf. expresiile dantești ca „ove *il sol tace*" „unde soarele tace", *Infernul*; „luogo d'ogni *luce muto*": „loc mut [=lipsit] de lumină", *ibid.*), a devenit un adevărat procedeu stilistic doar în vremea simbolismului. De atunci efectele de sinestezie au rămas celebre prin sonetul baudelairian, unde se citesc astfel de versuri:

Les *parfums*, les *couleurs* et les *sons* se répondent.
Il est des parfums *frais* { comme des *chairs d'enfant*,/ *Doux* comme les *hautbois*, *verts* comme les prairies
Et d'autres, { corrompus riches et triomphants...

În traducerea lui A. Philippide:

Parfumul și culoarea și sunetu-și răspund,
Sînt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște cîmpii,
— Iar altele, corupte, de preț triumfătoare.

Amestecul diferitelor senzații e încă într-o fază inițială la Minulescu:

Și-au trecut de-aseră clipe,
Și-au trecut de-aseară ore,
Și-ale zorilor aripe
Fluturatu-mi-au grăbite,
Ca și clipele trăite
Pe-*albul* treptelor *sonore*.
(Pe-albul treptelor sonore)

Sinestezia e și mai adînc simțită la A. Maniu: „O șoaptă *galbenă*, din tei, / a curs pomană sub tulpei" *(Seară veche)*. Cf. la E. Botta: „Nu-ți plac / aceste *multicolore accente*..." *(Ultima noapte)*.

Sinestezia e frecventă și în proza impresionistă a lui I. Teodoreanu: „Toți pasagerii dormeau în cabinele *alb* și *jilav mirositoare* a odaie de baie."

Toate aceste exemple pot fi categorisite și din punct de vedere psihologic:

Minulescu, Botta:	senzații	vizuale +	senzații	auditive
Teodoreanu:	„	vizuale +	„	olfactive
Maniu:	„	auditive +	„	vizuale

Vizualitatea pare a predomina cel puțin în aceste cazuri; pe de altă parte, toate exemplele noastre românești sînt mai corecte decît versul baudelairian: „Et d'autres *corrompus, riches* et *triomphants*", unde epitetele depășesc cadrele senzațiilor propriu-zise.

14.16. Zeugma se prezintă ca o asociere de motive aproape „neasociabile" (cf. la Victor Hugo: „Vêtu de *probité* et de *lin blanc*) [282]. Cînd la Caragiale o persoană semicultă ca Leonida confundă neologismul *ginte* cu turcismul *geantă*, autorul introduce această eroare cu o zeugmă semnificativă: „Conul Leonida (cu *mîndrie* și *ignoranță*)". E rar ca zeugmele împerecheate să aibă o conotație atît de melancolică ca în elegia *Recuerdo* de I. Pillat:

Copaci înalți pe care și *vara* și-*amintirea*
Își țes în taină mreaja de *gînduri* și de *foi*.

NOTE LA „ELEMENTE DE LEXICOLOGIE STATISTICĂ"

1. Vezi Iordan, SLR, p. 335—376, Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, București, 1965, p. 12—54; lucrările mai speciale vor fi semnalate în notele următoare.

2. Gáldi, *Introduzione alla stilistica italiana*, Bologna, 1971, p. 63 și urm.

3. Vezi concluziile asemănătoare la care am ajuns în capitolul privind figurile de caracter sintactic (25).

4. Vezi îndeosebi lucrările lui R. Jakobson, ca bunăoară *Phonology and Phonetics*, în *Fondamentals of Language*, SVV. I, The Hague, 1956.

5. Pentru a înlesni orientarea, particulele enclitice și proclitice fiind mai scurte decît o silabă n-au fost considerate cuvinte cu totul autonome, deși, din punct de vedere teoretic, această concepție ne pare și nouă discutabilă.

6. Vezi, **I, 15. 4.**

7. GA., p. 10: începutul capitolului, *Structura limbii*.

8. Vezi Introducerea: **5.** .

9. Despre teoria modernă a derivației, vezi A. Martinet,, *Syntagme et système*, *La Linguistique*, 1967, nr. 2., p. 14 și urm.

10. Rămîne de văzut dacă simțul lingvistic de azi mai stabilește o legătură etimologică directă între *a bate* și un derivat semantic atît de îndepărtat ca *a străbate* (în cazul verbelor *a luci / a străluci* relația pare mult mai evidentă).

11. Și în legătură cu cuvîntul *artist* putem presupune o anumită șovăire din partea vorbitorilor: cei care cunosc o limbă străină ca franceza, italiana etc., își dau seama că și *artist* e un împrumut, dar pentru acei care se mișcă numai în sfera limbii materne, *artist* pare a fi un derivat din *artă*. Sufixul *-ist* se adaugă la nenumărate rădăcini românești.

12. Acest pasaj, fără a fi citat, a fost deja utilizat și pentru a ilustra lungimea cuvîntului într-un text științific.

13. Despre datele statistice privitoare la acest text vezi, p. 191.

14. Despre această problemă de stratificare istorică vezi în mod mai amănunțit capitolul consacrat stratificării lexicului (II, 5-6).

15. De remarcat că în această frază poetică nu găsim nici un neologism, ci numai cuvinte vechi de origine latină (vezi cele spuse în II, 5 despre fondul principal de cuvinte).

16. Epitetul „stil artistic" a mai fost aplicat prozei lui Teodoreanu; vezi Rosetti-Byck, Gr. p. 243. N-ar fi fără folos să se identifice într-un studiu modelele franceze ale acestor procedee; aproape tot pasajul citat de noi ar putea să fie reprodus l i t e r a l în limba franceză.

17. Vezi A. Juilland, P.M.H. Edwards și I. Juilland, *Frequence Dictionary of Rumanian*, The Hague, 1965.

18. Vezi studiul Sandei Golopenția-Eretescu, *Reliefarea motivului în poezia lui G. Bacovia*, SPS, p. 251—317.

19. H. S. Eaton, *An English — French — German — Spanish Word Frequence Dictionary*, New York, f. d.[1940].

20. SPS., p. 317.

21. L. Șăineanu, *Dicționar universal al limbei române*, ed. a 8-a, Craiova, f. d. [1930].

22. O bună parte a locuțiunilor fixe a fost studiată de F. Dimitrescu, *Locuțiunile verbale în limba română*, București, 1958. Vezi îndeosebi *Introducerea* și capitolul *Conceptul de locuțiune*.

23. Despre structura locuțiunilor verbale, vezi, F. Dimitrescu, *op. cit.*, p. 95 și urm.

24. Despre aceste categorii stilistice, vezi capitolul precedent consacrat unei serii de opoziții lexicale.

25. Despre criteriul atît de important al originalității ca revelație a unei personalități, vezi *Introducerea*, 4.

26. În locul neolgismului *a felicita*, Leonida se mai servește de elementul „fanariotic" *a firitisi*, varianta binecunoscută a verbului *heretisi*. Cf. și *bravos* în textul scrisorii atribuite lui Garibaldi.

27. Drept vorbind, în propoziția a doua *răposata* e o apoziție și nu un epitet propiu-zis.

28. Exemplul citat și de D. (*boboc* 1, *fig.*)

29. Citat de Florica Dimitrescu, *op. cit.*, p. 76. Alt exemplu din Sadoveanu în D. (s. v. *răcoare*).

30. În piesele lui Caragiale vocativele *domnule* (vorbind unei femei) și *soro* (vorbind unui bărbat) contribuie mult la efectul comic al dialogurilor. Sub. *soră* acest caz greșit (dar familiar) al vocativului nu e semnalat de D.

31. În această expresie *iezuit* funcționează ca un adevărat atribut substantival, dar nu mai are sensul concret, ci acela de „ipocrit", ca termen de batjocură (DA.).

32. Alte exemple la A. Pann, Ispirescu, Creangă ș. a. (D.), ceea ce dovedește caracterul popular al locuțiunii.

33. Cf. expresia *a-și găsi nașul* (D.).

34. Chiar și această denumire devine un stilem formînd o puternică antiteză cu mediul evocat de autor.

35. Vezi D. (exemple din Ispirescu, Vlahuță și Preda); cf. și F. Dumitrescu *op. cit.*, p. 85, 143 (fără exemple).

36. Interesant de notat că *delicatesuri* (neînregistrat de dicționare) pare a fi o formă mai veche (**delicates*+*-uri*) decît formula comercială „coloniale, *delicatese*, comestibile", atestată la Caragiale (D.).

37. Alte exemple la Macedonski, și D. Zamfirescu (D.).

38. Alte exemple la Coșbuc, Rebreanu, Ispirescu, Odobescu (D.) s. v. *razna*, precum și la Delavrancea (F. Dimitrescu, op. *cit.*, p. 86).

39. Alte exemple la Alecsandri și Creangă (D., s. v. *gărgăun*).

40. Alte exemple în teatrul lui Alecsandri, precum și la Ispirescu, Caragiale, Reteganul (D., s. v. *răci*).

41. Adverbul grecesc *anapoda* e atestat în teatrul lui Alecsandri, precum și la Creangă, Gherea, Camil Petrescu, Preda etc. (D., s.v.), dar n-am găsit exemple pentru expresia *a o lua anapoda*.

42. Pentru acest sens figurat al verbului *a lătra* (aplicat la oameni), vezi alte exemple în teatrul lui Alecsandri și la Camilar (D., s. v. *lătra*); deocamdată, expresia întreagă nu e cunoscută din alte izvoare.

43. Pentru acest sens, foarte vulgar, al verbului *a se tăvăli cu cineva*, dicționarele nici nu aduc alte exemple.

44. Expresia neînregistrată de dicționare.

45. Silabisirea arată accentul ironic cu care fata vorbește de „domnișoarele" din mahala. D. nu înregistrează acest sens peiorativ (cf. *damă*).

46. Diminutivul *tătucule* e mult mai rar decît *tăticule*; D. înregistrează doar *tătucă* (Sadoveanu, Camilar).

47. *Limba păsărească* e o expresie argotică pe care o găsim și la Gherea: „vorbea foarte mult și într-o limbă proprie: limbă păsărească" (D., s. v. *păsăresc*).

Scanned with OKEN Scanner

48. Avem de a face cu o varietate a atributului substantival: determinantul logic rămîne *biserică*, dar în expresia în chestiune el se adaugă ca „epitet" la un substantiv abstract. După DLR. *mîndreţe* e învechit, în sensul de „mîndrie", dar e foarte des atestat în sensul de „frumuseţe"; totuşi DLR. nu semnalează această sintagmă atributivă.

49. Şi această expresie lipseşte din dicţionare; vezi totuşi: „Nu vorbi *pustiu*" (Reteganul, D., s. v. *pustiu*). La Delavrancea e însă vorba de absurditatea unei afirmaţii.

50. Acest proverb lipseşte din toate dicţionarele pe care le-am consultat; totuşi el nu prea pare a fi inventat de Delavrancea.

51. E numele unei monede vechi de aramă valorînd o jumătate de para; expresia folosită de Delavrancea e şi mai populară decît *n-am lăscaie* (la Macedonski, etc., cf. D.).

52. Locuţiunea *a îngheţa tun* e incomparabil mai rară decît (a fi) *beat tun, sănătos tun*. Din Sandu-Aldea D. citează un exemplu: „Dunărea amorţise, *îngheţase tun*.

53. Tot din Delavrancea D. citează următorul exemplu pentru acest adverb repetat („încet, domol"): „O ia *rara-rara* prin fîneaţă."

54. E o exclamaţie onomatopeică prin care se exprimă plecarea repede a cuiva. DA. şi Tiktin citează acelaşi exemplu.

55. Sintagma în chestiune se compune din două elemente disparate: dintr-un termen tehnic (*lumini utile*) şi dintr-o construcţie de caracter impresionist: „aerian izolate". În general *aerian* nici nu se întrebuinţează ca adverb; D. oferă numai sintagme atributive ca *punte aeriană* (Alecsandri, vorbind de un *păianjen*), *cale aeriană ameţitoare* (G. Bogza), *tuburi* şi *sîrme aeriene* (Cezar Petrescu) etc.

56. Se înţelege de la sine că *constelaţia fixă* e un termen tehnic de astronomie care, în acest context, creează o antiteză aproape poetică.

57. Ar fi de studiat şi grupurile de cuvinte (locuţiuni etc.) care se întîlnesc într-un roman istoric ca *Fraţii Jderi* de Sadoveanu; totuşi, în acest caz efortul de arhaizare ar complica mult munca stilisticianului. Textele de acest fel rezultă dintr-o folosire artistică a limbajului tradiţional; preocuparea de a da textului un colorit „neaoş românesc" favorizează şi întrebuinţarea locuţiunilor populare. Pe două pagini, alese la întîmplare, din *Vremuri de bejenie* am relevat expresiile următoare: *a ieşi din porunca cuiva*; *a încuviinţa o cerere*; *a pomeni veşnic numele cuiva*; *a arăta bunătate*; *a bate metanie*; *a trimite vestire*, *a apuca de grumaz pe cineva*: „tot lăuntrul său i *s-a cutremurat de furtună*" etc. (*Romane şi povestiri istorice*, Bucureşti, 1961, p. 407—408).

58. Repetiţia cuvîntului *lume* seamănă cu figura menţionată sub numele de epanaforă (I, 25. 2. 4.).

59. Ca mai tîrziu Teodoreanu (p. 44—5).

60. Mai ales ultimul segment are o importanță decisivă: în entuziasmul său platonic Eminescu nu se mai mulțumește cu religia tradițională, ci întrevede — ca și în scena elenică din *Memento mori* — o altă modalitate de aspirații metafizice.

61. Anafora *te-a văzut* servește spre a pune în relief viziunea aproape poetică a marelui pictor italian.

62. Eminescu s-a abătut în mod poate involuntar de la dogma religioasă, privitoare la ființa Mariei; în lumea ortodoxă Maria e doar θεο τόκος adică „Născătoare de Dumnezeu", ceea ce coincide cu acest mit poetic de divinizare.

63. Cf. cele spuse în nota 61. Repetițiile de acest fel stabilesc o legătură și mai intimă între pasajele paralele, chiar dacă ele au un caracter antitetic.

64. Rămîne de văzut dacă aceste aluzii la mitul dionisiac și la legăturile sale cu Venere n-au fost inspirate, cel puțin în parte, de scena „Venusberg" din opera *Tannhäuser* (1843 — 1844) a lui R. Wagner. Întreaga poezie e plină de reminiscențe artistice concrete.

65. Cf. studiul clasic al lui T. Vianu despre epitetul eminescian: Pv. p. 11—64.

66. Mărturisirile lui Arghezi despre arta stilului au fost rezumate de G. Bulgăr în *Problemele limbii literare în concepția scriitorilor români*, București, 1966, p. 222 și urm. De reținut mai ales declarația: „... m-am ales cu mulțumirea smerită de a fi stîrnit cîteodată o vibrație nouă în v o r b e l e d i n v e c h i m e ... Comunicarea ideilor începe cu alegerea cuvintelor" (*Op. cit.*, p. 222).

67. În acest caz e cam greu de a vorbi de strofe, deoarece lungimea lor nu e impusă textului de o formă aleasă în mod prealabil; ar fi mai potrivit să vorbim de macrosegmentare sau de „unități de gîndiri coerente".

68. S. v. *aduna* HEM., DA. și D n-au înregistrat această nuanță semantică; cf. însă s. v. *culege* 4°: „A a d u n a din casete literele necesare și a le așeza în culegar, formînd rîndurile textului care urmează să fie imprimat" (D.).

69. De reținut împerecherea de cuvinte „prin *rîpi* și *gropi*"; afară de rima interioară, e semnificativă prezența termenului *gropi*, care face aluzie la motivele expuse în *Arheologie* (1912), (după monografia lui Ov. S. Crohmălniceanu despre Arghezi, p. 83).

70. Cf. poemul *Oseminte pierdute* și expresia „sfinte *oseminte*" la sfîrșitul strofei I din *Arheologie*.

71. Cf. așa-zisul „Indovinello veronese" din secolul al IX-lea, care ne-a păstrat bine acest loc comun medieval (G. Lazzeri, *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, Milano, 1942, p. 1—3).

72. Aluzie la faptul că autorul a publicat la vîrsta de 47 ani volumul *Cuvinte potrivite* care cuprinde și versuri scrise în 1904 (de ex. *Agate negre*, *Psalmul de taină*, *Psalm*: „Veninul meu e strîns cu ne-ndurare"...).

Scanned with OKEN Scanner

73. *Icoană* era adeseori folosit şi mai devreme în sensul de „imagine" (D. n° 2, cu exemple din Eminescu, Vlahuţă şi Sadoveanu). Cf. expresia *a vorbi în icoane* (G. Galaction, D.) şi termenul stilistic modern *iconic* (fr. *icônique* etc.).

74. Pe cînd *culme* e frecvent în sens figurat (DA., D.), *pisc* nu prea se întrebuinţează ca metaforă. Totuşi din proza lui G. Bogza: „Cînd atîţia oameni care erau socotiţi *piscuri* ale timpului nostru se macină şi se năruie, ce uimitor e că un om simplu, necunoscut, să rămînă... un om întreg, adevărat."

75. *Uşure* e un adjectiv „învechit şi arhaizant" (D.); înţelesul adverbial pe care-l găsim la Arghezi stă în legătură cu sensul 1° al cuvîntului: „(poetic) gingaş, fin, delicat", atestat şi la Eminescu: „Peste podul cel *uşure* zîna Dochia frumoasă / Trece împletindu-şi părul cea de-aurie mătasă" (*Memento mori*, ed. Perpessicius, IV, p. 127).

76. În general nu se face o deosebire atît de radicală între aceste două tipuri de expresie literară; totuşi, de ex. în analizele stilistice ale lui Al. Rosetti şi ale lui J. Byck găsim cel puţin sîmburele concepţiei noastre. Despre Sadoveanu citim: „Eroii lui Sadoveanu vorbesc o limbă populară cu parfum de cronică" (Gr. p. 222). Tot aici, despre „stilul artist", plin de neologisme al lui Ionel Teodoreanu se fac următoarele constatări: „... în stil imagistic apare ca un scriitor graţios şi uneori artificial" (*op. cit.*, p. 243). Vezi şi nota 79. Se înţelege de la sine că arhaismele sînt mai compatibile cu tipul A: despre problema arhaismelor, vezi dealtfel studiul lui Carmen Vlad: *Conceptul de arhaism*, LR., 1973, p. 183—190.

77. Termenul de „cuvînt internaţional" (avînd eventual o „etimologie multiplă") a fost propus între alţii de Al. Graur: *Încercare asupra fondului principal lexical al limbii române*, Bucureşti, 1954, p. 47.

78. Vezi studiul lui T. Vianu despre epitetul eminescian.

79. Despre cele două tipuri de limbă vezi şi observaţiile lui Al. Graur din *Conservatorii şi Inovaţii utile* (GA., p. 22—25).

80. Iată cîteva exemple: *anemonă*: „...pe pămînt a pus *anemone* şi patimi..." (*Pe multe drumuri*); *contemporan*: „*contimporan* cu fluturii, cu Dumnezeu" (*Cîntec pentru anul 2 000*); *faun*: „*Fauni* vechi şi roşcovani" (*Noiemvrie*); *invoca*: „florile... / mai *invocă* şi acum / lumina ta fără de nume" (*Pe multe drumuri*); *mulaj*: „*Mulaj* conservat în materia morţii" etc.

81. S. Puşcariu, *Die rumänische Sprache*, Leipzig, 1943, p. 204. În realitate nici unul din cuvintele citate nu aparţine stratului elementelor autohtone: *stejar* < bulg. *stežar*; *pădure* < lat. *paludem*~*padulem*; *heleşteu* <magh. *halastó*; *cărare* < lat. *carraria*; *grăiesc* < bulg. *graja*; *privesc* < slav. *praviti*; *nemeresc* < slav. *namirati*.

82. Cf. Al. Rosetti, *Istoria limbii române*, Bucureşti, 1968, p. 210 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

83. Reminiscență evidentă din *Miorița*, unde moartea e numită „a lumii mireasă". În mod curios, tocmai acest motiv n-a fost regăsit în nici o variantă într-adevăr populară a baladei în chestiune (vezi cercetările lui A. Fochi).

84. Cf. DLR., s. v.

85. Și în texte moderne *moș*, *moșneag* au adesea o nuanță familiară: „*Moș* Creangă a fost patima și a copilăriei și a bărbăției, *moșneagul* sfătos și povestitorul fără pereche" (Sadoveanu, citat de Gh. Bulgăr, în LL., XII, 25).

86. Fără să menționăm cuvîntul *asfințit* care pare a avea o istorie plină de tradiții populare (cf. DA.).

87. Vezi Rosetti, *op. cit.*, p. 272, 426, 431. În mod curios, DLR. consideră *murg* ca un cuvînt de origine necunoscută.

88. Și *murg* (subst.) înseamnă (crepuscul) în expresiile populare și învechite *în murgul serii / de înserare* (DLR., cu exemple din Heliade-Rădulescu, Bălcescu, Bolliac, Macedonski etc.).

89. Sînt de reținut și rimele sumbre, bazate exclusiv pe vocala *u*. Același efect se regăsește și la Coșbuc (cf. „umedul amurg").

90. Trebuie să atragem atenția asupra acestui epitet impresionant: în limba autentic populară *amurgul* nu e niciodată *vînăt*, adică „albastru închis cu reflexe violete" (DLRM.).

91. Cf. D. Macrea, *Circulația cuvintelor în limba română*, Sibiu, 1942, p. 11.

92. Pușcariu, *op. cit.*, p. 227.

93. În ciuda genitivului *serii*, care se citește în ed. Maiorescu, dar care ar falsifica această frumoasă rimă de nuanță moldovenească, insistăm asupra autenticității formei *sării*, cf. Pușcariu, *ibid.*

94. După Macrea, p. 20: 58% (pe baza dicționarului CA.).

95. *Încercarea asupra fondului principal lexical al limbii române*, Buc., 1954.

96. V. nota 18.

97. *Ibidem.*

98. Despre multe verbe de acest fel (*a ajunge* etc.) vezi Pușcariu, *op. cit.*, p. 223.

99. „Wahrscheinlich ist auch *a afla* «finden» ein Jägerwort (*afflare* «zublasen, mit Hiefe der Witterung aufspüren») und so auch *a scula* «aufwecken» (Pușcariu, *op. cit.*, p. 460). Găsim idei asemănătoare în dicționarul etimologic al lui J. Corominas (s.v. *hollar*).

100. Din nefericire prima glosă din care reiese că *afflare* este un sinonim al verbului *invenire* datează din sec. al XII-lea.

101. Pentru fiecare înțeles vom cita un minimum de exemple, scopul nostru fiind doar prezentarea evoluției semantice și nu refacerea articolelor ce figurează în marile dicționare amintite.

Scanned with OKEN Scanner

102. Exemplul pare a fi important, dacă ne gîndim, ca punct de plecare, la un cîine sau, într-un sens mai larg, la o fiară care își caută prada.

103. Construcție foarte rară: pronumele reflexiv e separat de verbul său printr-un vocativ intercalat.

104. Rămîne de văzut dacă în locuțiunea *a afla* (*a găsi*) *cu cale* „a socoti că este potrivit, nimerit" (D., s.v. *cale*) se ascunde un înțeles înrudit cu sensul 5 din lucrarea noastră. Despre această locuțiune vezi și Fl. Dimitrescu, *op. cit.*, p. 177.

105. În acest caz, apariția expresiei tocmai în stilul dramatic e deosebit de semnificativ, deoarece, după mărturia acestui text, *nu se află* „nu e adevărat, nu e exact" (DA.) trebuie să fi existat în stilul oral al epocii.

106. Etimologia slavă (*gasiti*) e admisă de DLRM., dar Al. Graur, în legătură cu FPL. pune verbul în chestiune între elementele de origine necunoscută. S. Pușcariu vorbește de o evoluție semantică foarte complexă (*op. cit.*, p. 354, cf. și DA.), iar A. Ciorănescu, în *Diccionario etimologico rumano*, se pronunță în mod oarecum mai pozitiv: „quizá se explique por un sentido primitovo « apagar soplando o soplaï » que viene a coincidir así con *afflare* > *afla* ... „Potrivit părerii lui P. Skok, citat de Ciorănescu, am avea a face cu următoarea dezvoltare semantică: „apagar" → „apagar la sed" → „hallar". Cf. *Dacoromania*, IX, p. 217.

107. Locuțiunea e importantă, deoarece *beleaua* e un turcism atestat de la Neculce încoace; totodată, după S. Pușcariu, e „unul din puținele turcisme care sînt răspîndite și peste munți" (DA.). Despre *a-și găsi bacăul* (sau *Bacăul*) cf. Fl. Dimitrescu, *op. cit.*, p. 71.

108. În lucrarea *Observații de limba rumaneasca*, Buda, 1799; despre Iorgovici vezi studiul nostru *Az erdélyi roman nyelvújítás* (Înnoirea limbii române în Ardeal), Budapesta, 1943.

109. Despre sinonimele formate cu sufixele — *arisi* și — *ălui* cf. L. Gáldi *Problemi di geografia linguistica nel rumeno del Settecento*, Roma, 1939.

110. *Bard* pl. *barzi* se explică prin adoptarea, în epoca romantică, a termenului *bard* (de origine celtică, cf. fr. *barde*); mai devreme Alecsandri fusese cunoscut ca „*bardul* de la Mircești" (DA.). Pentru *cumulard* (< fr. *cumulard*) nu cunosc nici un exemplu anterior.

111. Încercările de a regăsi și în limba română un fel de superstrat germanic au rămas zadarnice, cf. Al. Rosetti, *Istoria limbii române*, București, 1968, cap. *Germanica*, p. 239—243.

112. Despre cele mai vechi împrumuturi slave care rezultă din conviețuirea românilor cu popoarele sud-slave, vezi îndeosebi G. Mihăilă, *Împrumuturi vechi sud-slave în limba română*, București, 1960.

Scanned with OKEN Scanner

113. Rosetti, *op. cit.*, în cap. *Efectele bilingvismului slavo-roman*, p. 302 și urm.

114. După D. Macrea, elementele slave vechi reprezintă 15% din vocabularul studiat (CA.) și 6,18% din punctul de vedere al circulației cuvintelor. Alte statistici, la Mihăilă, *op. cit.*, p. 248 și urm.

115. Vezi Mihăilă, p. 154 și urm., 206 etc.

116. Cf. V. Scurtu, *Termenii de înrudire în limba română*, București, 1966.

117. Cf. și varianta populară *soață*, semnalată de V. Scurtu, *op. cit.*, p. 175.

118. După Scurtu, termenul *nevastă* „apare oarecum mai familiar și mai expresiv" (*op. cit.*, p. 177). În dialectele sud-dunărene variantele cuvîntului *nevastă* înseamnă „mireasă" ca și în româna veche (*ibid.*, p. 162). Despre conținutul semantic al cuvîntului în limbile slave, vezi Mihăilă, *op. cit.*, p. 128.

119. În legătură cu acest exemplu DEm. traduce *nevastă* cu „femeie", iar Mihăilă (*op. cit.*, p. 228) cu „tînără soție".

120. Cuvîntul *ibovnică* e atestat de pildă la G. Galaction, iar *ibovnic* deja la Alecsandri. (D.) *Lele* se găsește la Sadoveanu, Camilar și chiar în limba poetică a lui Coșbuc. *Nene* sau *nen* apare la Caragiale, iar mai devreme la Negruzzi (D.).

121. Se înțelege de la sine că latinismul *amic*, deși e atestat de 10 ori de pildă în DEm., n-a putut niciodată rivaliza cu acest termen care înlocuise vechiul sinonim latin în prima perioadă de penetrație a elementelor slave vechi.

122. În uzul mai vechi *a iubi* corespundea nu numai verbului englez „to love", ci și verbului „to like"; după DA. sensul „a-i plăcea să" a fost încă atestat și în sec. al XIX-lea: „Toate dobitoacele *iubesc* și caută sare" (I. Ionescu). Cf. și Mihăilă, *op. cit.*, p. 206.

123. Dispariția adjectivului *carus* s-ar putea explica și prin faptul că în limba română *carus* ar avea aceeași corespondență romanică ca și *carrus „car"*. În cazul substituției *centum* > *sъto* și Al. Rosetti operează cu posibilitatea omonimiei (*Istoria limbii rom.*, p. 305).

124. Nu e exclus ca poetul care a răspîndit mai întîi neologismul *amor* (< lat. *amóre*[*m*], it. *amor*[*e*]) să fi fost Alecsandri (cf. versurile „În toată natura cuprinsă de dor,/Plutea o șoptire de dulce *amor*", citate de DA.; alte exemple din Conachi, Alexandrescu, Baronzi etc.).

125. Un mic studiu comparativ al acestor două evoluții semantice se găsește la Mihăilă, *op. cit.*, p. 181—182.

126. Exemple semnalate de Mihăilă, *op. cit.* p. 244. Vezi și DLR, *mîndru* II (cu exemple de la Negruzzi încoace, precum și derivatele *mîndrulică*, *mîndrulișa* atestate în poezia populară).

127. Ed. Perpessicius, III, p. 228.

128. Cf. Pușcariu, *Die rumänische Sprache*, Leipzig, 1943, p. 433.

129. Vezi Mihăilă, *op. cit.*, p. 257 și urm.

130. În DEm. găsim 25 exemple pentru *timp* și 50 pentru *vreme*, ceea ce pune într-o perspectivă mai largă versul ales din *Rwedere* (citat dealtfel și de Mihăilă, *op. cit.*, p. 228).

131. Despre caracterul mai poetic al cuvîntului *veac*, vezi Mihăilă, *op. cit.*, p. 109. Sensul atestat la Blaga apare în mod curios și la Alexandrescu: „Basmele acelea *cu veacul* au pierit" (D.).

132. Alte exemple pentru *bogdaprosti* ~ *bo(g)daproste* la Negruzzi, Creangă, Vlahuță, Reteganul etc. (D.).

133. Vezi și la Mihăilă (*op. cit.*, p. 157) un exemplu din Creangă: „se bucura *grozav* cînd vedea că mă trag la carte" (*Amintiri*).

134. Cf. DSin.: „extraordinar, nemaipomenit".

135. Pentru a înțelege această gîndire a soțului înșelat de Acrivița, trebuie citat și un pasaj anterior: „a plecat la Căldărușani s-o spovedească sfinția sa părintele Ioanichie, și a stat acolo de miercuri în săptămîna Patimilor pînă-n săptămîna luminată după Izvorul Tămăduirii; se plimba toată noaptea cu duhovnicu-n luntre pe lună și cînta de răsuna lacul: «Frunzuliță lobodă,/Of !țaț o !/gura lumii slobodă!» iar părintele lucra din lopeți și-i ținea isonul pe glas al optulea."

136. Pentru *ison* nu avem exemple anterioare epocii fanarioților, cf. L. Gáldi, *Mots d'origine néo-grecque à l'Epoque des Phanariotes*, Budapest, 1939, p. 203.

137. Despre acest strat al împrumuturilor, vezi îndeosebi H. Mihăescu, *Influența grecească asupra limbii române pînă în secolul al XV-lea*, București, 1966.

138. Chestiunea foarte spinoasă a cronologiei elementelor grecești e prezentată în linii mari pe baza lucrării lui Mihăescu (vezi nota 137).

139. Cuvînt făurit de Eminescu; lipsește din DLR.

140. *Cerime* (din sîrb. *čèrjen* „boltă deasupra vetrei") e un cuvînt bănățean; într-un sens mai concret: „tavan, plafon; partea de deasupra (tavanul) galeriilor de mine" (DA.) În sensul de „boltă cerească" e atestat la Timișoara (ibid.). Expresia *a cerimei ... cort* e comparabilă cu *Himmelszelt* la Schiller, în celebra *Ode an Freude* (cf. corul din a IX-a Simfonie a lui Beethoven).

141. Despre originea cuvîntului *iconostas*, vezi Mihăescu, *op. cit.*, p. 186.

142. Această parte din *Melancolie* poate fi pusă în paralel cu o strofă baudelairiană din sonetul *Le mauvais moine*:

> Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
> Depuis l'éternité je parcours et j'habite;
> Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.

Ô moine fainéant! quand saurai-je donc faire
Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?

143. *Preot* ~ (înv.) *preut* stă în strînsă legătură cu forme italiene meridionale de tipul *prevetu* şi nu numai cu *presbyter* în general.

144. Despre *dascăl* vezi Mihăescu, *op. cit.*, p. 127.

145. Varianta *aghiazimă* nu e cunoscută din alte izvoare: cf. DA., Mihăescu, *op. cit.*, p. 92.

146. Despre *catapeteasmă*: Mihăescu, *op. cit.*, p. 95—96. Un alt exemplu eminescian e semnalat de L. Gáldi, *Stilul lui Eminescu*, p. 313.

147. Multe cuvinte maghiare apar pentru prima dată în documentele slavone din Ţările Româneşti; despre amănuntele acestei evoluţii, vezi Rosetti, *Istoria limbii române*, Bucureşti, 1966, p. 417 şi urm., L. Tamás, *Etymologisch-historisches Wörterbuch der ungarischen Èlemente in Rumänischen*, Budapesta, 1966.

148. Am mai putea cita multe alte exemple din limba poetică a secolului nostru: iată un exemplu pentru curioasa expresie *gînd alb* din Iacobescu: „În clipe dulci de seară, cînd *gîndul alb* se plimbă/Pe strune demodate şi forme rococo" (*Gavotă*). În acest context ar fi foarte greu să precizăm cu alte sinonime („inocent?") conţinutul semantic al epitetului *alb*. Personificarea e însă evidentă ca şi la Blaga.

149. Iată un nou caz de personificare care retrimite şi la „genealogia" spirituală a lui Hyperion.

150. Repetiţie lineară (I, 25,2) servind la lărgirea orizontului spre infinit.

151. Cf. var. moldovenească *otár*, atestat tot la Eminescu (DEm.); expresia „*otarele* Moldovei" e atestată şi la Şincai (Tamás, s.v.).

152. Cf. expresia latină: *Stella maris*.

153. Despre evoluţia textului, v. L. Gáldi, *Stilul lui Eminescu*, p. 238—240.

154. Adverbul-conjuncţie *batăr — batîr* apare în Moldova la Creangă şi la Sadoveanu; avem de a face cu un ungurism care circulă în Ardeal şi în Moldova.

155. Despre aceste „turcisme" care, în realitate, sînt mai ales nişte cuvinte de origine arabă ori persană vezi studiul indispensabil, dar învechit ca documentaţie, al lui L. Şăineanu *Influenţa orientală asupra limbii române*, I—II, Bucureşti, 1900. Despre turcismele balcanice vezi studiile recente ale d-nei J.H. Olivera, Функционаниею на турцизшие во македонскиот книжовен jazik, Skopje, 1972; Стилистическаиа употреба на турцизмуге во современниот македонски jazik, Skopje, 1973.

156. Despre răspîndirea cuvîntului *chef* în graiurile ardelenești, cf. observația lui Pușcariu din 1940: „În România veche, în timpul din urmă cuvîntul pătrunde tot mai mult în noile provincii."

157. În general limba familiară e aproape absentă din izvoarele anterioare secolului al XIX-lea.

158. Despre această expresie, vezi Florica Dimitrescu, *op. cit.*, p. 36, 38, 151, 152, 155.

159. În general, se folosește pluralul *mofturi*, cf. derivatul *mofturos*.

160. DLR. citează un exemplu din I. Pas, dar cuvîntul e mult mai frecvent în limba literară.

161. În aceeași nuvelă a lui Caragiale turcismele sînt deosebit de frecvente: cf. *agiamiu, cacialmale, ifiliu* „lefter (de parale)" etc.

162. Atmosfera epocii a fost bine schițată în timpul din urmă de P. Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972; despre evoluția vocabularului găsim numeroase volume de studii ca bunăoară *Studii de istoria limbii române literare*, I—II, București, 1969. Multe opere de sinteză (ca lucrarea citată a lui S. Pușcariu, *Die rumänische Sprache*) nu înregistrează, în ce privește împrumuturile, decît elementele slave vechi și turcismele.

163. *Les mots d'origine néo-grecque à l'Epoque des Phanariotes*, Budapesta, 1939.

164. Prezența acestui termen ne pare oarecum surprinzătoare. În vorbirea curentă *lento* nu prea se aude; și DNeol. îl semnalează doar în sens muzical. Un adverb din limba comună nu poate fi identificat cu un termen tehnic avînd o circulație mult mai restrînsă.

165. Din tc. *egle(n)mek* „(sich) unterhalten, (sich) vergnügen" (Heuser Şefket, *Türkisch-deutsches Wörterbuch*, Wiesbaden, 1967).

166. Vezi L. Gáldi, *Mots d'origine néo-grecque*, p. 176—177.

167. Cf. L. Gáldi, *Contributio alla storia degli italianismi della lingua rumena*, Archivio Glottologico Italiano, 1939, p. 114 și urm.

168. Cf. studiul nostru *Les premiers verbes d'origine française dans la langue roumaine*, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1939, p. 176 și urm.

169. V. nota precedentă. Firește, nu toate verbele în — *arisi* au existat și în neogreacă; multe din ele s-au format prin analogie în română.

170. Într-o singură nuvelă *(Kir Ianulea)* a lui Caragiale găsim *categorisi* „a certa pe cineva" (în stilul oral al lui Ianulea), *clironom* „moștenitor" (în stilul oral al Acriviței), *hristoitie* „onestitate", *ifos* (în limba autorului). Sînt de remarcat și unele formule galante „pe elinică", ca *fos mu* „lumina mea": *parigoria tu Kosmu* „mîngîierea lumii" etc. Despre limba macaronică de la sfîrșitul epocii

fanarioților, vezi și studiul nostru recent: *Sur quelques éléments néohelléniques de la langue roumaine parlée d'autrefois*, în volumul *Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland in der neueren Zeit*, Berlin, 1968, p. 437 și urm.

171. Pentru a întocmi această listă am folosit un studiu al nostru, mai recent decît *Les mots d'origine néo-grecque: Grecismele fanariote în limba poetică română*, LR., 1965, p. 213 și urm.

172. Cf. *protimie* „bunăvoință", atestat adeseori între 1713 și 1833 (Gáldi, *Mots d'origine néo-grecque*, p. 242).

173. Cf. *evghenicos* (*adv.*) „cu eleganță; conform manierei nobililor"; alte exemple între 1787 și 1828 (Gáldi, *op. cit.*, p. 184).

174. „servitor credincios".

175. DLR. nu citează nici un exemplu pentru acest sens metaforic; în acest context *molimă* e mai mult un sinonim de „miazmă" și nu de „epidemie".

176. Pronume relativ învechit, păstrat pînă azi în limba liturghiei ortodoxe.

177. Să amintim în treacăt și acele grecisme de caracter istoric pe care le-am relevat într-un roman cu temă bizantină al lui Sadoveanu (*Creanga de aur*); iată cîteva exemple:

polemarh „general; șef al armatei: „Aici locuiește nu de multă vreme *polemarhul* Alexie".

vasilevs „împărat": „O mireasă de *vasilevs*".

vasilisă „împărătească": „a ajuns vestea-poveste că împărăția caută soție pentru feciorul *vasilisei* Irina".

178. Sub „mentalitate europeană" înțelegem aceleași tendințe lexicale unificatoare despre care vorbise și F. Bally în tratatul său de stilistică. În uniformizarea vocabularului rădăcinile latine și grecești joacă un rol incomparabil mai mare decît cele germanice.

179. Multe latinisme se găsesc și în ms.-ul dicționarului român-latin al lui S. Micu-Clain pe care l-am publicat într-o ediție critică (Budapesta, 1944).

180. Textele citate au fost republicate în GREP.: *Cuvîntul ce a zis d. A. Treb. Laurian, profesor de filozofie* (1845, p. 211—213); A. Mureșanu, *Cîteva reflexii asupra poeziei noastre* (1844, p. 251—256). Vezi și discursul deja citat al lui T. Cipariu: *Puterea de viață a națiunii române* (1860), în: G. Adamescu, *Elocuența română*, București, f.d., p. 147—154.

181. Ca de pildă de I. Barac, cf. Gáldi, *Mots d'origine néo-grecque*, p. 240.

182. În loc de *a se ocupa*.

183. Aceste adjective în *-ind* s-au generalizat la Heliade și la urmașii săi, inclusiv la tînărul Eminescu.

184. Pronunțarea grupurilor de sunete latine *ce, ci* ca *țe, ți* era comună românilor, maghiarilor și germanilor din Transilvania.

185. Nu s-ar putea exclude nici influența fr.-ului *antique*. DLRM. îl pune la primul loc și numai în paranteză citează lat. lit. *antiquus*. Var. *antic* pare a fi o formă analogă, cf. *mistic, tainic* etc.

186. După DLRM. fr. *astre* (lat. lit. *astrum*).

187. În mod teoretic ar putea să fie și un italienism (it. *voce*), dar și DLRM. retrimite numai la lat. lit. *vox, vocis*.

188. Despre italienismele lui Heliade, vezi studiul lui C. Tagliavini: *Un frammento di storia delle lingua romena nel sec. XIX. L'italialismo di I.H. Rădulescu*, Roma, 1926.

189. Textele la care ne vom referi se găsesc în manualul lui Heliade: *Curs întreg de poezie generală*, București, 1868.

190. Cuvînt turcesc; cu același sens, de clopot, v. și la B.P. Mumuleanu, poezia *Clopotul*.

191. Forma populară, în loc de *sfîntă:* Heliade a preferat-o din cauza asemănării mai mari cu lat. *sanctus*, it. *santo*. Și la Eminescu găsim cîteva exemple (DEm.).

192. În *Curs arresta*.

193. Var. *u(i)et*, în loc de *vuiet*, se întîlnește în Muntenia ; Tiktin citează un exemplu din Caragiale (CL., XIII, p. 258).

194. Vezi ediția critică a lui V. Drimba, I. Heliade Rădulescu, *Opere*, II, București, 1968, p. 17, 339.

195. Ultimii termeni au fost redați în rom. prin *securitate* atît în sens administrativ, cît și în sens politic internațional (Cf. *Consiliul de securitate*). *Consiliu* e însă un latinism mai vechi și numai din punct de vedere semantic se identifică cu fr. *conseil*, it. *consiglio*.

196. Filologul român G. Alexici din Budapesta s-a servit și pe la 1900 de forma *teste* în loc de *texte*.

197. Precum am spus, ne vom ocupa, mai ales de galicismele n o i, adică neatestate în cursul secolului trecut.

198. Și acest sens figurat al verbului *a broda* e un galicism semantic.

199. Expresia *bagaj intelectual* derivă dintr-o simplă transcriere a expresiei franceze corespunzătoare *(bagage intellectuel)*.

200. Din *maillot*.

201. Cf. fr. *mur lépreux* (Larousse).

202. Cf. fr. *irrémédiable*. În rom. e un galicism foarte livresc, abia uzat în limba vorbită. D. aduce exemple din G. Bogza și Topîrceanu; un alt citat din Camil Petrescu („un *iremediabil* miros de naftalină") ar ilustra, după D. un uz „impropriu".

203. Despre cuvîntul maghiar *gang*, atestat de la 1793, v. L. Benkő, *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* [Dicționarul istoric și etimologic al limbii maghiare], Budapesta, 1967, p. 1025. Probleme cu totul deosebite se pun în legătură cu germanismele diferitelor graiuri nepopulare, studiate în timpul din urmă de V. Arvinte, *Die deutschen Entlehnungen in den rumänischen Mundarten*, Berlin, 1970.

204. De remarcat rima interioară: *cuvînt/vînt*. E una din rarele poezii argheziene în care predomină jocul liber al asociațiilor de inspirație impresionistă.

205. Rima *întuneric/himeric* vine de-a dreptul din *Luceafărul*: „Dar ochii mari și minunați/Lucesc adînc himeric,/Ca două patimi fără saț/Și pline de-ntuneric". La Arghezi expresia „p l î n s u l ei *himeric*" e mult mai „îndrăzneață", din punct de vedere stilistic, decît cunoscutele versuri eminesciene.

206. Se înțelege de la sine că avem a face cu influența directă a *Spleen*-urilor baudelairiene.

207. Și în cazul din urmă identificarea bazată pe un nume poate fi foarte imprecisă. Dacă, separată de context, auzim doar propoziția „*Monica* niciodată nu se încruntase, niciodată nu roșise" (Teodoreanu, *La Medeleni*), nu putem deloc ghici despre care Monica se fac aceste două afirmații. Tot așa dacă dintr-un studiu al lui I. Iordan se citează fraza „A trecut, din nefericire, epoca *Kogălnicenilor*, a *Bălceștilor*, a *Negruzzilor* ..., acum trăim în zodia *Ioneștilor*, *Popeștilor*, *Vasileștilor*" (SLR., p. 111), putem bine identifica, în ciuda acestor forme de plural, pe Kogălniceanu, pe Bălcescu și pe Negruzzi, dar nu asociem decît idei foarte vagi la celelalte nume de familii.

208. Despre poemul *Ulise* vezi remarcabila analiză a lui G. I. Tohăneanu, LR. 1969, p. 105 și urm.

209. Numele *României* apăruse deja, în 1848, în limbajul poetic al lui Alecsandri:

> Iată, lumea se deșteaptă din adînca-i letargie!
> Ea pășește cu pas mare către-un țel de mult dorit.
> Ah! treziți-vă ca dînsa, frații mei de Românie!
>
> *(Deșteptarea României)*

210. Evident că în acest caz avem de a face și cu un exemplu caracteristic al alegoriei romantice.

211. În două silabe: neatins.

212. Despre repetițiile expresive care caracterizează *Noaptea de decemvrie*, vezi excelenta analiză a lui I. Rotaru, ASL., p. 66—67.

213. Uneori și etimologia populară poate să poetizeze un nume de localitate: L. Blaga s-a născut în comuna *Lancrăm* (jud. Alba), iar despre numele — în realitate de origine săsească — al acestui sat poetul a scris următoarele: „Sat al meu, ce porți în nume:/sunetele lacrimei" (9 *mai* 1895).

214. După Caragiale ar fi vorba de „orășelul său natal", ceea ce nu poate fi exact, deoarece autorul s-a născut la Haimanale. Ar fi vorba de Ploiești unde Caragiale a început școala primară? În ce privește denumirea însăși a hotelului, să ne gîndim și la hotelul Victoria din București, cunoscut odinioară sub numele *Grand* (din *Grand Hôtel*).

215. Deși, în multe cazuri, schimbările fonetice intervenite în cursul mileniilor nu înlesnesc deloc încercările de identificare.

216. La Eminescu numele *Valhalei* are un accent final ceea ce, în mod foarte curios, retrimite la un împrumut din fr. *Walhalla*.

217. Cf. numele *Harald* și poemul bayronian *Childe Harold*.

218 Despre numele românești de familii vezi dicționarul etimologic al lui N.A. Constantinescu: *Dicționar onomastic românesc*, București, 1963.

219. Despre etimologia turcească a cuvîntului *babadam* „vieillard expérimenté", cf. DA.

220. Cf. G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, ed. a V-a revăzută, București, 1964, p. 80.

221. *Eminescu et Carducci* (februarie 1973).

222. Deși poemul *Diana* s-a publicat doar în 1884, ciornele sale începeau să se cristalizeze cu vreo 10 ani mai devreme (*Opere*, ed. Perpessicius, III, p. 289 și urm.)

223. Numele pare a fi împrumutat de la Hölderlin (*Hyperion Schicksalslied*) ori de la Keats (G. Călinescu, *Ist. lit. rom.*, p. 418).

224. Și mitul eminescian al lui *Okeanos* e o reinterpretare originală care nu apare decît în ultimele variante ale sonetului *Veneția*.

225. Evident că avem de a face cu un text de inspirație macedonskiană.

226. Vezi articolul Fulviei Ciobanu, *Substantive proprii devenite comune*, LL. XII, p. 283—294, cu multe trimiteri bibliografice. Cf. și lucrarea anterioară, devenită aproape clasică în acest domeniu, a lui Bruno Migliorini: *Dal nome proprio al nome comune*.

227. H. Morier, *Dictionnaire*, p. 31.

228. Cf. L. Gáldi, *Introduzione alla stilistica italiana*, Bologna, 1971, p. 133 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

229. După terminologia lui R. Barthes.

230. Se înțelege de la sine că mărturia gramaticilor trebuie completată cu aceea a dicționarelor; un dicționar normativ ca DLRM., nici nu mai dă plur. *școli*. Pentru pluralul cuvîntului *regulă*, D. oferă două variante: *reguli* și *regule*, iar DLRM. numai *reguli*.

231. Multe amănunte morfologice cu valoare stilistică au fost semnalate de Iorgu Iordan, în LRA., p. 47—105; SLR., p. 110—117; LRC., p. 269—325. Morfologia din Gr. are un caracter prea normativ; în legătură cu alternanța *z/j* nici nu mai semnalează *francez/franceji*, ci doar *obraz/obraji*.

232. D. nu semnalează vocativul *doamne* decît cu referință la Dumnezeu (*domn* 7°). Pe de altă parte, e adevărat că adresîndu-se lui Mircea solul nu i-ar fi putut spune pur și simplu *domnule*.

233. În epilogul *Viața lumii* se citește următorul vers: „În lut și în cenușă te prefaci, o *oame*". Despre alte arhaisme morfologice la Eminescu, vezi Al. Rosetti — I. Gheție, *Limba și stilul poeziilor lui M. Eminescu*, în: SPS., p. 177—178.

234. *Neatîrnare*: 4 silabe.

235. Despre caracterul dialectal al acestei variante, vezi Gáldi, *La prosodie de L. Blaga*, p. 25.

236. Forma *geniu* (în text: *geniile*) e foarte interesantă: după mărturia ritmului și a accentului penultim, nu e împrumutat din lat. *genius*, ci din fr. *génie*:

U ´ U U´UU ´ U U ´
Văzînd cum *geniile* morții se-nchin.

237. Despre formele analogice de acest fel, vezi Gr. I, p. 257 (cu exemple din Alecsandri și Bălcescu).

238. Iată un exemplu oral, cules în vara anului 1972 în magazinul Victoria din București: „La prosoape e inventar. — Pînă cînd? — Asta *știe* numai dînșii." După Gr. (I, p. 257) „e greșită întrebuințarea în limba literară a formelor regionale de persoana a III-a pl. de tipul *ei tace, ei face*, pentru că dă *impresia de dezacord*".

239. Forma *făcuse*, în loc de *făcuseră*, e semnalată și de Gr. I, p. 261, ca o variantă aparținînd limbii mai vechi. E probabil că acest arhaism morfologic a servit drept model lui Bacovia pentru a utiliza pe *prinse* în loc de *prinseră*. Arhaismul morfologic *văzum* e atestat la Eminescu (II, p. 260), dar în acest caz avem de a face cu o lipsă bine motivată a silabei *-ră*, care a pătruns în mod analogic la persoanele I—II plur.

240. D. semnalează numai *a scria*, o altă variantă a infinitivului. Varianta munteană e însă amintită de Tiktin, s.v.

Scanned with OKEN Scanner

241. Cf. J. Dubois, F. Edeline, J.M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, *Rhétorique générale*, Paris, 1970; H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1961; Tzv. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, f.d. [1967], p. 91 și urm.

242. Cf. Todorov, *Essai de classification*, *op. cit*, p. 107—114.

243. Despre figurile de semnalat în prima jumătate a secolului trecut, vezi Ch. Bruneau, *Histoire de la langue française*, Paris, 1948, XII, p. 61 și urm; potrivit părerii lui R. Welleck, „the practice of the French romantic poets does not show any radical break with rhetorical tradition of neoclassicism", cf. *History of Criticism*, 1750—1950, t. II, *The Romantic Age*, New Haven, 1955, p. 242.

244. Todorov, *op. cit.*, p. 109, 114.

245. Vezi Introducerea, 4—5.

246. Cf. T. Vianu, *Problemele metaforei*, în SS., p. 301—363.

247. Cf. cîteva fraze răzlețe: „Viața din liceu nu *ucisese* iluziile"; „O luptă înverșunată între vis și realitate"; „Din *soare* și *nemărginire*, la *întuneric* și *umezeală*" etc.

248. Pentru imaginile limbajului dramatic vezi de ex. un pasaj analizat mai sus din *Domnișoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu.

249. La Eminescu „freamătul de frunze" și „tremurarea plopilor" au adeseori o funcțiune concretă: zgomotul frunzișului îi aduce aminte de moartea mamei, a iubitei etc. Cf. elegia *O, mamă* ...

250. Cf. ed. Perpessicius, III., p. 79.

251. Din acest punct de vedere e semnificativ textul primei strofe din varianta A: „Cînd ramuri negre bat în geam/Și se cutremur plopii/E ca tot dragă să te am/Chiar pîn-în umbra gropii" (ed. Perpessicius, III, p. 80). Importanța motivului selenar e pusă în relief și de faptul că pe această foaie a scris Eminescu, după recitirea poeziilor sale dintre 1865 și 1881, titlul unui volum proiectat: *Lumină de lună. < Poezii > Versuri lirice* (ed. Perpessicius, *op. cit.*).

252. Cf. 14.14.

253. Vezi cele spuse mai jos despre p e r s o n i f i c a r e: 14.11, p. 290

254. Cf. prototip, versul baudelairian „*Le Poète* est s e m b l a b l e | *au prince nuées*" (*L' Albatros*).

255. Un caz tipic de comparație parțială mai e și următorul: [Un ocnaș] „*țeapăn* c a ș i c î n d ar fi fost *de lemn*" (E. Barbu, *Un pumn de caise*).

256. Am propus asemenea categorisiri atît în *Précis de stylistique française* (p. 77), cît și în *Introduzione alla stilistica italiana* (p. 128). În categoria celor însuflețite intră, firește, nu numai animalele, ci și plantele.

Scanned with OKEN Scanner

257. Termenul T_1^1 poate fi și subînțeles.

258. Aluzie la Orfeu.

259. Un remarcabil studiu de acest fel se datorește lui Gh. Bulgăr, *Comparația la Eminescu*, LL. VII, p. 270—284.

260. Despre metaforă studiile fundamentale rămîn acelea ale lui T. Vianu: *Problema metaforei*, SS. p. 301—363. Multe idei moderne despre metaforă sînt semnalate în PS., în contribuția „Grupului μ ", p. 409—417.

261. Cf. Vianu, *Originea metaforei*, SS., p. 301—305.

262. Ed. Perpessicius, V, p. 638.

263. De remarcat și această variantă rară a figurii etimologice.

264. Metafora e absolut originală; în textul german al lui G. Cerri, pe care îl are ca model sonetul eminescian, găsim doar o imagine mult mai simplă: „Und tönt dann durch die öde Kirchhohsstille/Vom *Markusturm* die zwölfte Stunde, schaurig ...". Despre teoria metaforelor eminesciene, vezi îndeosebi I. Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, București, 1972, p. 13 și urm.

265. Despre teoria simbolului, vezi T. Vianu, *Simbolul artistic*, S.S., 263—271.

266. Cf. de exemplu stilistica noastră franceză: *Précis de stylistique française*, p. 56.

267. Un prețios catalog al simbolurilor și emblemelor tradiționale a fost întocmit de H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1961, p. 423—430.

268. Cf. unele cuvinte și expresii absolut „nepoetice" ca *brûle-gueule* „un fel de pipă" (la marinari)" etc.

269. Cf. I. Barbu, *Joc secund*, ed. îngrijită și cuvînt înainte de Al. Rosetti și L. Călin, București, 1966, p. XVII.

270. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 808.

271. G. Călinescu, *Opere*, XII, București, 1969, p. 265. Nu ne poate surprinde faptul că în loc de *simbolic*, cuvînt foarte rar în rom. pe la 1880, Eminescu a mai scris *alegoric*; cei doi termeni sînt aproape sinonimi și la Baudelaire, cf. „foret de *symboles*" în *Correspondances*, dar „Vieux faubourgs! tout pour moi devient *allégorie*" în *Le Cygne*.

272. Din enumerarea noastră lipsesc foarte multe figuri semnalate de pildă de H. Morier; deși *epanorfoza* (fr. *épanorphose*) e un fenomen foarte frecvent în toate frazele construite cu *mai bine zis*, n-am crezut nimerit să ne folosim de o terminologie prea pedantă.

Scanned with OKEN Scanner

273. Despre alegorie, vezi T. Vianu, SS., p. 359—360: Morier, *Dict.*, p. 2—3. Vianu insistă asupra afinității cu metaforă, dar pune în relief și importanța personificării.

274 Vianu consideră pe V. Voiculescu-ca pe un mare artist modern al alegoriei; iată cel puțin unul din exemplele citate de el (SS. p. 359): „Oprită să urce/În ceruri vreodată,/*Durerea* n-are aripi să-și facă vînt ..."

275. Vezi mai sus o analiză amănunțită a acestei meditații (II, 3.3).

276. Cf. Vianu, SS., p. 356—357.

277. DEm. n-a făcut nici o deosebire între metaforă și metonimie; exemplul citat e precedat de indicația: „Metaforic".

278. Ca și cînd am auzi pe Leopardi: „E il *naufragar* m'è *dolce* in questo mare."

279. La Petrarca sînt extrem de frecvente expresiile de tipul *dolce affanno* „o dulce durere" care au și modele provensale (cf. comentariul lui M. Scherillo la *Vita Nuova* a lui Dante, Milano, 1910, cu multe referințe la textele provensale).

280. Cf. Vianu, SS., p. 357—358.

281. Sinestezia nu face parte din repertoriul tradițional al figurilor de stil; e mai mult un fenomen psihic cu evidente proiecții stilistice. Despre noțiunea însăși și varietățile ei, cf. I. Fónagy, *A költői nyelv hangtanából* cu un rezumat german: *Aus der Lautlehre der dichterischen Sprache*, Budapest, german: 1959.

282. Cf. Gáldi, *Précis de stylistique française*, p. 124.

Scanned with OKEN Scanner

III

ELEMENTE DE FONETICĂ STILISTICĂ

1. Generalități. Și în capitolele precedente — ca de pildă în observațiile noastre de ordin lexical și morfologic — am făcut numeroase aluzii la aspectul fonetic al enunțului și al părților sale: acum, drept încheiere, se impune datoria de a rezuma, cel puțin în parte, informațiile răzlețe pe care le-am dat în legătură cu alte fenomene. N-avem deloc intenția să scriem un tratat sistematic de fonetică expresivă sau stilistică [1]; plecînd totdeauna de la calitățile s u n e t u l u i sau ale grupurilor de sunete, vom schița pe scurt șase probleme care îmbrățișează, pe de o parte, calitățile eufonice și muzicale ale enunțurilor, pe de alta; cîteva noțiuni generale privitoare la expresivitatea f u n c ț i o n a l ă a versului românesc.[2] La sfîrșitul acestei părți vom examina pe scurt cîteva procedee de fonetică ca prelungirea expresivă a unor vocale, afereza, contracția, elizia, sincopa, apocopa etc.

2. Valoarea expresivă a vocalelor. Cercetările lingvistice moderne, precum și frecventarea multor poeți de talia unor Virgiliu Dante, Victor Hugo și Eminescu au dovedit că eficacitatea comunicării artistice depinde într-o mare măsură de aspectul acustic ori fonetic al enunțului. La un moment dat, formaliștii ruși, inspirîndu-se din tehnica lui Lermontov, au creat o adevărată doctrină stilistică pentru a studia și a valorifica „instrumentația muzicală a versurilor" [3]. Nimeni nu mai contestă expresivitatea unui *o* sau a unui *i* și nici acele acorduri complexe pe care le reprezintă un vers eminescian deosebit de artistic. Totuși trebuie să insistăm asupra necesității de a rectifica unele exagerări ale formaliștilor.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de o parte, analiza unui text, în loc de a se mărgini numai la aspectul stilemelor de ordin fonetic, trebuie să îmbrățișeze toate planurile lingvistice ca generatoare de stileme[4]; pe de alta, precum s-a spus de atîtea ori, nu e permis să neglijăm teza bine cunoscută a lui M. Grammont: valoarea expresivă a unei vocale sau a unei consoane se simte numai atunci cînd și sensul cuvîntului — sau al cuvintelor — sprijină asocierile sugerate de sunetele înseși.[5] În cuvîntul *fericire*, din cauza întrebuințării adecvate a vocalelor clare, există o anumită armonie expresivă pe care n-o mai regăsim în *pieire*, *chinuire*, *învinuire*. Vocala *a* din *mare* „grand" (și mai ales din forma emfatică *ma-a-re*)[6] e mai expresivă decît în *pat* ori *cad*; tot așa cuvintele *umbri*, *sumbru*, *profund*, fără să fie adevărate onomatopee, au o expresivitate fonetică incontestabilă, pe care am căuta-o degeaba în unele lexeme atît de concrete precum *bumb* ori *unt*. Cu toate acestea, într-un text în care predomină *i* ori *u*, chiar și așa-zisele lexeme „neutre" pot îmbogăți și adînci expresivitatea acelor *i* și *u* a căror valoare e bine motivată și din punct de vedere semantic. În catrenul eminescian

Vezi, rîndunele se duc
Se scutur frunzele de nuc,
S-așează bruma peste vii,
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?

vocala *u* armonizează cu atmosfera melancolică a toamnei, iar vocala *i* cu nostalgiile deșarte ale unui deziluzionat care se simte din ce în ce mai izolat în vălmășagul vieții.[7] În această atmosferă cuvîntul-cheie — ca referință la mediul înconjurător — pare a fi cuvîntul *bruma* (v. 3)[8] care concentrează în sine și expresivitatea vocalică a unor lexeme „neutre" ca *se duc* și *nuc*.[9] Situația e și mai clară în cazul vocalei *i*: evident că strigătul nostalgic se concentrează în termenul final al exclamației „de ce nu-mi vii?" și că sub influența acestui cuvînt-cheie chiar și un lexem atît de „neutru" ca *vii* (la sfîrșitul versului 3) devine un stilem expresiv. Întreaga fonetică expresivă e plină de astfel de efecte „anafonice"[10].

2.1. Vocalele clare. Atît în această categorie cît și în aceea a vocalelor sumbre se observă mari deosebiri din punctul de vedere al expresivității. Vocala *e*, de pildă, e incomparabil mai puțin expresivă decît *i* sau *a*[11]; totuși, în textul *Lucea fărului* se observă o curioasă trecere de la cîteva vocale mai variate spre *e* (și *a*)

Scanned with OKEN Scanner

la sfîrșitul versului: iată unele versuri tipice din acest punct de vedere:

A fost odată ca-n povești	a — o — o — a — ă — a — o — e
Din rude mari împărătești	i — u — e — a — î — ă — ă — e
Și cît de viu s-aprinde el	i — î — e — i — a — i — e — e
Și pas cu pas pe urma ei	i — a — u — a — e — u — a — ei.

Astfel de versuri „luceferice", aspirînd la o armonie mai senină, mai bine echilibrată, caracterizează și concluzia întregului poem:

Trăind în cercul vostru strîmt Norocul vă *petrece,*	o — o — u — ă — e e — e
Ci eu în lumea mea mă simt Nemuritor și *rece.*	e — u — i — o — i — e — e

Strofa citată e instructivă și dintr-un alt punct de vedere. Dacă ținem seama numai de vocalele tonice [12], ne surprinde faptul că — făcînd abstracție de un *i* probabil inexpresiv în *trăind* — singurul *i* într-adevăr revelator se găsește în sintagma *mă simt*, care, împreună cu pronumele *eu*, evocă direct ființa mistică a lui Hyperion.

Tot timbrul *i* se poate asocia atît cu ideea unei strălucirii suprapămîntești, cît și cu aceea a unei mulțimi la fel de fantastice ca și stelele în cer.[13] Ultimele versuri din *Mioriția* dau excelente exemple pentru amîndouă procedeele: „Păsărele *mii* / Și stele *făclii*". Lui I. Chendi i-au plăcut odinioară următoarele versuri ale lui E. Isac: „A vuit codrul. Codrul a urlat. / Teii lui, *mii* și *mii*, / Albi s-au scuturat" *(Quod vult Deus)*.

Cu vocala *i* se asociază cînd un optimism cald și senin, cînd pesimismul cel mai profund; totul depinde de sensul cuvîntului și de structura semantică a frazei întregi. La Z. Stancu strălucirea celor trei *i* se îmbină cu o rimă bogată și absolut inedită:

Visurile pentru zilele cari vin, *proaspete*
Te poftesc la masa mea, *oaspete.*

(Zorile apropiate)

Efectul contrar poate fi ilustrat de un vers caracteristic al lui Macedonski:

Din averea strămoșească astăzi nu mai am *nimic*
(Mîngîierea dezmoștenirii).

În multe cazuri, efectul poetic rezultă în mare parte din contrastul vocalelor clare și sumbre. Între fragmentele eminesciene găsim următorul catren abia cunoscut (O., V, p. 641) în care rugăminților formulate cu ajutorul vocalei **i** li se opune umbra deznodămîntului celui mai tragic: „Ai milă / Căci fără iubire / Se pierde-a mea fire / Și mor". La Alecsandri, în poezia *O noapte la Alhambra*, efectele de contrast sînt separate de rima bazată pe repetiția vocalei *a:*

Dulcea nopților făclie
Argintie
În Alhambra deștepta
Mii de umbre nevăzute
Și tăcute
Ce pe rînd se arăta.[14]

Timbrul lui **a**, adică al vocalei celei mai deschise, inspiră adeseori ideea de permanență și de stabilitate. În *Mortua est!*, una din viziunile astrale eminesciene, se operează și cu aceste efecte sonore, în cadrul unor aliterații vocalice [15]:

Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier
Argint e pe ape și aur în aer.
— — — — — — — — — — — — — —
Dar poate acolo să fie castele
Cu arcuri de aur zidite din stele.

Mai e de amintit și modelul probabil al acelor rime în *-aluri* de care și Alecsandri s-a folosit în sonetul *Veneția:*

Atunci, din umbra ce doarme-ntre *canaluri*,
Din lampele aprinse în boltele cerești,
Din turnuri, din palaturi ce triste zac pe *maluri*,
O tainică-armonie plutește peste *valuri*,
Șoptind inimei noastre cuvinte îngerești.

(Alecsandri, *Veneția*)

La Bacovia, o rimă bazată pe repetiția vocalei *a* poate deschide o perspectivă spre infinit:

Singur, singur, singur,
Într-un han, departe —
Doarme și hangiul,
Străzile-s deșarte,
Singur, singur, singur.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o altă strofă a aceleiași poezii predomină însă accentul tragic al vocalei **i**: ni se înfățișează un fel de „doliu alb", ca la unele popoare orientale:

Nimeni, nimeni, nimeni...
Cu atît mai bine —
Și de-atîta vreme
Nu știe de mine
Nimeni, nimeni, nimeni.

(Rar)

2.2. Vocalele sumbre. Precum am văzut, și în această serie găsim o vocală aproape „neutră" și anume *-ă* al cărei rol principal e de a asigura, în poziție finală, o sonoritate incomparabil mai mare decît așa-zisul „*e* mut" (sau „*e* caduc") în limba franceză. Această calitate a vocalei *-ă* face însă parte mai mult din structura limbii, decît din valorile foneticii expresive; totuși, nu e neglijabilă prezența lui *-ă* într-o serie de onomatopee (*măi, păi* etc.) de pildă în următorul vers: „**A**murgul **a**re **a**stăzi luciri **ca** de mă**a**să" (Șt. Petică, *Cînd viorile tăcură*). Evident că un timbru relativ mut ca *ă* pune foarte bine în relief sonoritatea mai clară și mai deplină a lui **a** din „mătasă"; un asemenea efect de contrast se observă în *astăzi* și în *are*, iar în cuvîntul *amurgul* secvența *a — u — u* sună ca un melancolic acord de violoncel. În ce privește pe **î** velar, care e de demult poate vocala cea mai caracteristică a dacoromânei[16], expresivitatea timbrului său e bine cunoscută: pentru a o ilustra, ne-am putea referi la nenumărate exemple eminesciene (ca de pildă la elegia *În lină-mi gemc și suspin-un cînt* [17]), dar să semnalăm o strofă mult mai puțin cunoscută din același ciclu al lui Petică (XIV), unde predomină rimele bazate pe grupul *-în*:

Am palida tristeță a apelor ce *plîng*
Pe jgheabul clar și rece al albelor fîn*tîni*
Sculptate-n întuneric de meșterele *mîini*.
Am palida tristeță a apelor ce *plîng*.

În astfel de cazuri vocala *i*, urmată de o consoană nazală, joacă în sistemul valorilor expresive românești aproape același rol ca și vocalele n a z a l e în structura, atît de caracteristică, a limbii franceze și a versului francez („Les *sang*lots *longs* / Des vio*lons* / De l'automne..." Verlaine, *Chanson d'automne*).

Timbrul lui *î* pare și mai sumbru, dacă această vocală formează un acord muzical cu vocalele *o* și *u*: „Și parcă *dorm* pe *scînduri ude*" (Bacovia, *Lacustre*).

Pentru a caracteriza efectul vocalei *o*, e destul să semnalăm o rimă întrebuințată aproape ca un refren în *Luceafărul*: *somn* / *domn*: În versurile 45—48 efectul acestei rime e întrerupt de o rimă în *-ină*; „Iar ea vorbind cu el în *somn* / Oftînd din greu suspină: / O, dulce-al nopții mele *Domn*, / De ce nu vii tu? Vină!" De semnalat și prezența celorlalți doi *o* în cuvinte atît de expresive ca *oftează*, mai ales exclamația *O!* (cf. și versurile 101—104, unde rima *somn* / *Domn* e întreruptă de o altă rimă sumbră: *aducă* / *apucă*).

Extrem de interesant e pasajul unde atît fata de împărat, cît și Hyperion vorbesc în rime foarte asemănătoare, rămînînd amîndoi în sfera rimelor sumbre:

„Mă dor de crudul tău *amor*
A pieptului meu *coarde*,
Și ochii mari și grei mă *dor*,
Privirea ta mă arde."

— „Dar cum ai vrea să mă *cobor*?
Au nu-nțelegi tu *oare*,
Cum că eu sunt *nemuritor*,
Și tu ești *muritoare*?"

Astfel de corespondențe ne relevă cel mai bine funcțiunile aproape inepuizabile ale muzicalității eminesciene.

Valoarea expresivă a vocalei *u* e mult mai evidentă: în general ea implică o atmosferă melancolică care nu e străină nici de monologul interior: „Mergeam noi în cale ca umbre tăcute, / Pe-un covor de frunze, pe cărări pierdute" (Alecsandri, *8 mart*). În primul vers, efectul celor doi *u* e pus în relief și de ritmul secundar ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪, care transformă al doilea emistih (⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪) într-un hexasilab amfibrahic, iar în v. 2, după „opacitatea" vocalelor *e* — *ă* — *ă* —, se aude și mai bine sunetul de corn al lungului *u* din *pierdute*. Cf. frecvența lui *u* în elegia eminesciană *De ce nu-mi vii?* (vezi mai sus, p. 315).

Deși funcțiunea fundamentală a lui *u* e fără îndoială cea descrisă mai sus, nu putem pierde din vedere nici alte posibilități contextuale. Tot la Eminescu vocala *u* (urmată eventual de

Scanned with OKEN Scanner

o consoană nazală) poate releva și un fel de exaltare spirituală; iată două versuri dintr-o elegie de tinerețe *(Din străinătate)*:

Să tot privesc la munte, în sus cum se ridică,
Pierzîndu-și a sa frunte în negură și nori.

În acest text instrumentația versului a fost elaborată cu o deosebită grijă: să semnalăm ca efecte de combinație [18] expresivitatea cuvintelor *tot* și *nori*, aliterațiile *p — m — p — f* [19] și *n — n*, efectul oarecum neașteptat al unui *i* foarte clar în cuvîntul-rimă *se ridică* etc.

Rimele dactilice bazate pe repetiția lui *-u* au un răsunet simbolic la Blaga: despre „cerbul cu stea în frunte" aflăm că „Nu-l mișcă știutele/Crînguri cu ciutele". Tot un fel de elan mistic i-au inspirat lui Z. Stancu următoarele versuri:

Pădurile s-au aprins și ard.[20]
Arde inima în vîrtejul furtunii.
Flacările roșii topesc
Zăpezile lumii.

(Cîntec)

2.3. Diftongii. Făcînd abstracție de hiatul care caracterizează adesea grupul *au*, compus din două vocale autonome (cf. „Iubire, trecut pasional,/Candori,/Aurore în aur", Bacovia, *Epodă*), trebuie să indicăm deosebirea esențială ce există între diftongii *ea* și *oa*. În primul caz, vocala *a* își păstrează întreaga ei sonoritate palatală, pusă în relief de un „glide" oarecum șters *(ea → ia)* iar în al doilea „glide"-ul velar poate „întuneca" într-o anumită măsură și timbrul lui *a* din diftongul *oa*. Tocmai pe acest contrast se bazează un catren al lui D. Anghel, care se distinge nu numai prin rimele sale sumbre, ci și printr-o anumită virtuozitate:

Dă-mi aurul care *omoară*
Că-s obosit de anii *lungi*,
De cînd rîvnesc după *comoară*
Ca-ntunecații *Nibelungi*.

(Visul unui Nibelung)

2.4. Mărturia nocturnelor unui singur poet. Unii poeți, deosebit de sensibili la efectele de fonetică expresivă, au încercat să treacă aproape prin întreaga gamă a vocalelor românești. Un astfel de poet a fost G. Bacovia, ale cărui nocturne merită să fie

semnalate aici.[21] Avem în vedere acele șase nocturne care au fost reproduse în ediția din 1962.

Timbrul *i* predomină singur într-o mică nocturnă de 8 versuri evocînd mai multe instrumente muzicale cu o voce aeriană:

E-o muzică de toamnă
Cu glas de *piculină*,
Cu note dulci de *flaut*,
Cu ton de *violină*...
Și-acorduri de *clavire*
Pierdute, în *surdină*
Și-n tot e-un m a r ș f u n e b r u
Prin noapte, ce suspină...

Timbrul *a* se repetă cu insistență în sonetul în care claviatura vocalelor șovăie între *a* și *i*. Prima strofă și cea din urmă, din cauza identității aproape perfecte, formează un fel de anepiforă (I, 25.).

Clar de noapte *parfumat*,
O grădină cu[-]orizontul *depărtat*...
Și în somn, pe banca veche, cugetări *se contrazic*,
Greierul zimțează noaptea, *cu nimic*.

Tot timbrele *a* și *i* se amestecă într-o altă nocturnă din care e destul să citim aici prima strofă:

Uitarca venea... a venit,
O lacrimă cade jos, totul tace.
Lampa obosită a clipit,
Orice obiect atins șoptește: — lasă-mă-n pace...

Timbrul *a* predomină în două nocturne: într-un caz rimele masculine în *-ar* se amestecă cu rimele feminine în *-ății*, ceea ce implică o anumită șovăire între vocalele *a*, *ă* și *i*, iar într-un alt caz se observă amestecul timbrului relativ echilibrat *a* cu rime în *-or:*

Fug rătăcind în noaptea *cetății*,
În turn miezul nopții se bate *rar*,
E ora cînd cade gîndul *amar*,
Tăcere... e ora *lașității*...

Din cealaltă nocturnă, după un catren monorim de tipul *aaaa* (*cucuvaie — șivoaie — se-ntrelaie — ploaie*) urmează o strofă de

cinci versuri cu rimele *baaba;* poate ne putem mărgini la acest „quintil", al cărui vers final e din nou identic — sub formă de anepiforă — cu versul inițial:

Tabla tuburilor sună aiurea *tuturor...*
O grăbită alchimie, filfiie o *vîlvătaie,*
Vai, e ora de-altădată, dungi de ploaie *se-ntretaie.*
Un oraș de piatră doarme... toate *dor.*
Nu e nimeni... plouă... plînge-o *cucuvaie.*

În sfîrșit, pentru a ilustra expresivitatea vocalei *u* avem de citat nu numai două versuri de o rară muzicalitate

O, nu mai cînta, harmonie pribeagă,
Că plîng, și nu știu unde să mă duc...,

ci și o secvență de 6 versuri cu rime exclusiv masculine bazate pe timbrul monoton al vocalei celei mai sumbre:

De-acum...
Auzi, ploaia plînge pe drum,
Pe un adînc tumult,
Pe urma unui mic pantof într-un parc de demult.

Adorm... ascult...
Afară, la fereastră, toamna a spus:
— Of!...

E de reținut că, făcînd abstracție de o nocturnă abia schițată din 1900 [22], tocmai această „simfonie în *-u*" e singura nocturnă din 1912 care a fost republicată și în volumul *Plumb* (1916). Ca și cînd întregul ciclu de nocturne ar fi dominat de aceste rime sumbre, care se vor regăsi și în multe alte texte bacoviene.

2.5. Mărturia a două sonete despre vocale. Pînă acum am examinat acele funcții expresive ale vocalelor pentru care există, pe de o parte, un fel de „communis opinio" a vorbitorilor înșiși; pe de alta, o solidaritate nescrisă a scriitorilor și îndeosebi a poeților. Fonosimbolismul lui Virgiliu sau al lui Dante [23] nu se deosebește mult de acela al lui Eminescu sau Bacovia (ar fi greu de afirmat că *u* și *o* pot să releve și euforia; mărturia cuvintelor *bucuros, bucurie* etc. nu are o valoare probantă).

Există însă, pe baza sinesteziei (**II,14.15**) și o interpretare mult mai subiectivă a timbrelor vocalice. În această privință ne putem

referi la un text arhicunoscut: la sonetul *Voyelles* al lui Arthur Rimbaud. Cine nu cunoaște cel puțin primele două versuri:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleau; voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes...

Mai puțin cunoscut e sonetul *Sonuri și culori* de Mircea Demetriade, din care trebuie să citățm cel puțin strofa inițială:

Alb, *A*; *E*, gri; *I*, roșu, un cer de asfințire
Albastru, *O*, imensul în lacuri oglindit,
U, mugetul furtunii și-al crimei colț vădit,
Alcovul criptei negre, lugubră prohodire.

Făcînd o comparație mai precisă între cele două interpretări, obținem următorul tablou:

	Rimbaud	M. Demetriade
A	negru	alb
E	a l b	g r i
I	*roșu*	*roșu*
U[24]	—	negru
Ü[25]	verde	—
O	*albastru*	*albastru*

Deși e evident că M. Demetriade cunoștea sonetul lui Rimbaud, nu se putea contesta însă încercarea lui de a reda perfect asocierile sale personale. Corespondențele și contradicțiile celor doi poeți ar merita să fie analizate în mod amănunțit; în orice caz, sîntem obligați să deosebim trei categorii:

1. Asocieri identice. — a) *I roșu*. Pentru a-și justifica asocierea, Rimbaud retrimite la următoarele motive (de ordin mai mult acustic decît vizual): „*I*, pourpres [cf. sunetul ascuțit al fanfarelor la o ceremonie], sang craché [țipătul unui tuberculos?], rires des lèvres belles/Dans la colère ou les ivresses pénitentes" [aluzie directă la vocea ascuțită a multor franțuzoaice mai ales dacă se servesc de un limbaj emoțional]. La Demetriade revin, *grosso modo*, aceleași motive: se vede că și el avea despre aluziile rimbaldiene aceeași părere ca și noi. Totodată, se accentuează ideea libertății: „*I*, sînge și incendii, fășii învăpăiate,/Din trîmbițe vestind o virilă libertate." [26] — b) *O albastru:* sensul imaginii lui Rimbaud e evident: terțetul său ne relevă un mare triumf

aproape paradiziac în care se amestecă tăcerea maiestoasă a Providenței și ochii albaștri ai unei iubite idealizate:

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

Din toate acestea M. Demetriade n-a reținut decît tendința de mitizare; totodată, vocala *o* a asociat-o el și numelui lui Osian:

O, freamătul de coarde, un mit din Ossian,
Ciocniri de pietre scumpe, murmur eolian
Pe harpele albastre de îngeri înstrunate.

2. Asocieri înrudite. *E alb:* Pentru a-și justifica concepția, Rimbaud a recurs, prin extroversiune, la un fel de „enumerație haotică" de ordin pur vizual: „Golfes d'ombre; E candeurs des vapeurs et des tentes [Delacroix],/Lances des glaciers fiers [nostalgii boreale], rois blancs [Delacroix], frissons d'ombrelles" [reminiscențe de plimbări pariziene]. Griul lui Demetriade oglindește lumea incoloră a unui introvertit chinuit de deziluzii: „*E*, gîndul meu de sceptic, simbol saturnian". În legătură cu acest vers trebuie remarcat că, poate sub influența lui Verlaine, *Saturn* apăruse și în poezia tînărului Arghezi (cf. prima strofă din *Cucuveaua*).

3. Asocieri opuse. În cazul literei *u* nu putem vorbi de aceeași vocală la cei doi poeți. Pentru Rimbaud *u* (adică *ü*) fusese, firește, o vocală labiopalatală. Pentru a motiva alegerea culorii, Rimbaud se folosește de o exegeză complexă, tot de caracter vizual:

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux...

În privința lui *u* ca vocală labiovelară de un timbru deosebit de „întunecos", Demetriade s-a mulțumit cu parafrazarea sinestetică a opiniei comune: „*U*, mugetul furtunii și-al crimei colț vădit,/Alcovul criptei negre, lugubră prohodire ...". Din cauza acestei asocieri *a*-ul lui Demetriade nu mai putea fi tot negru ca la Rimbaud. Nu e însă exclus că Rimbaud s-a gîndit la un *a* ușor velarizat (cf. là-bas), iar poetul român la un *a* mai clar, mai „romanic". Imaginea lui Rimbaud e dealtfel de inspirație baudelairiană (cf. *La Charogne*): „*A* noir corset velu des mouches éclatantes/ Qui bombinent autour des puanteurs cruelles." În

contradicție totală cu acest tablou macabru *a*-ul alb al lui Demetriade devine un simbol profund idealizat: deși poetul face aluzie la un „astru-n rătăcire", nu trebuie să ne gîndim neaparat la o cometă, ci mai mult la interpretarea mistică a unui simbol solar:

A, rază săgetată de astru-n rătăcire
Cînd zorile în boabe de rouă s-au topit
Căzînd pe flori, pe iarbă, pe lanu-ngălbenit;
A verbul peste ape născînd eterne fire.

Din cele spuse nu putem trage decît o singură concluzie: pe lîngă interpretările convenționale ale fonosimbolismului, trebuie să acordăm o mare atenție și acelor asocieri originale care, în unele cazuri fericite, izvorăsc dintr-o structură mai adîncă a personalității.

3. Valoarea expresivă a consoanelor. Expresivitatea vocalelor depinde nu numai de înțelesul cuvintelor, expresiilor și, în general, al textului, ci și de un alt factor decisiv: de alegerea consoanelor. După teoria saussuriană, din punctul de vedere al „vocalității" (germ. Schallfülle), nu există nici o prăpastie între vocale și consoane; dimpotrivă, se poate crea o serie comună a vocalelor și a consoanelor pe baza „vocalităților" din ce în ce mai reduse. În cele ce urmează vom avea în vedere, pe de o parte, această gamă, pe de alta, înrudirea consoanelor pe baza particularităților lor fonetice. Din acest punct de vedere grupuri deosebit de importante sînt nazalele, labialele, spirantele și explozivele. În sfîrșit, nu putem neglija nici corelațiile, atît de importante și din punct de vedere fonetic, al consoanelor nepalatalizate, și celor palatalizate (*m* — *m'* *n* — *n'* etc.).

3.1. Gama consoanelor după „vocalitate". Iată, cu mici modificări, schema saussuriană a sunetelor, care ne va servi de călăuză în următoarele paragrafe.[27]

Vocalismul	1. Vocala cea mai deschisă:	*a*
	2. Vocale medii:	e, ă, o.
	3. Vocale închise:	i, î, u
Consonantismul:	4. Lichide:	l, r
	5. Nazale:	m, n
	6. Spirante sonore:	v, z, j
	7. Spirante surde:	h, s, ș

8. Africate: c^e, c^i, g^e, g^i, ţ
9. Explozive sonore: b, d, g
10. Explozive surde: p, t, k

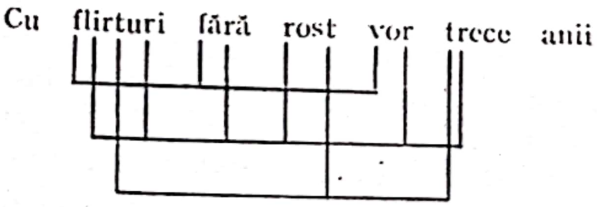
Tabloul consoanelor trebuie întregit cu acela al consoanelor palatalizate, care vor fi menţionate din cauza expresivităţii lor.

3.1.1. Lichidele. Cea mai suavă consoană e fără îndoială *l*, muzicalitatea ei era bine cunoscută şi lui Alecsandri, care în poemul *Veneţia* a folosit-o pentru a evoca farmecul gondolelor:

Gondola, leagăn dulce, ne primbla împreună
Pe luciul lin al mării în care alba lună
Cu stelele voioase se scaldă strălucind.

Efectul lui *l* depinde mult de ambianţa vocalică; deosebit de expresive sînt grupurile de sunete *lu-* şi *-lun-*: Iacobescu scrie despre femeia iubită: „**Lu**neci **lu**mina care scade/Prin saloane roze, mov şi gri ...“ *(Capricio-fantezie)*. Uneori tabloul e mai sumbru; la Pillat, de pildă, un şarpe de mare descris cu aceleaşi efecte evocative devine aproape un simbol biblic: „Alunecă în luntre năpîrca blestemată“ *(Vînătorul de şerpi)*.

Consoana *r* are rareori fluiditatea aeriană a lui *l*, deşi tot la Iacobescu citim un vers foarte caracteristic din acest punct de vedere *(Unei doamne)*:



Totuşi chiar şi aici acest acord muzical complex (f — f — v, r — r, t — t) devine mai sumbru, mai sinistru decît majoritatea exemplelor noastre pentru *l*.

Pentru a ilustra efectul tragic al repetiţiei lui *r*, sînt de citat şi două versuri din „iuvenilia“ lui Eminescu *(Din străinătate)*:

Chiar moartea ce răspînde teroare-n omenire
Prin vinele vibrînde gheţoasele-i fiori...

E interesant de observat că nici în următoarele versuri frecvenţa lui *r* nu se micşorează; totuşi orizontul vocalelor se limpe-

zește și, conform contextului, consoana *r* primește o vibrație mai puțin aspră:

Acolo m-ar adoarme în dulce liniștire,
În visuri fericite m-ar duce către nori.

Deosebirea fonetică rezultă și din faptul că în primul distih *r* se găsește adesea într-o silabă tonică *(chiar, moar*tea, *teroa*re, *vibrî*nde, *fiori*), iar în al doilea numai în cuvîntul „a*doar*me" (care poate fi considerat ca un cuvînt-cheie al motivului final) și în rima */iori/nori*, unde palatalizarea lui *r* în *r'* reduce și asprimea vibrațiilor.

3.1.2. Nazalele. Expresivitatea lui *m* și a cîtorva alte labiale nu poate fi ilustrată mai bine decît celebra invocație eminesciană care arată și valoarea rimelor „muiate", formate cu un *m'*:

O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi...

În acest caz, e limpede și problema cuvîntului-cheie, care a impus poetului această lungă aliterație labială: e vorba, firește, de *mamă* și toate celelalte labiale și nazale se justifică prin întrebuințarea lor „anafonică"[28].

Un frumos acord nazalo-labial caracterizează următorul vers nostalgic al lui Macedonski: „Dulcele murmur din moara ce umblă neobosită" *(Mîngîierea dezmoșteniriі)*. Într-un sonet bacovian consoana *n* joacă un rol mai important, iar vocala *a* evocă tragica permanență a situației: „Prin măhălăli mai neagră noaptea pare (p — m — m — n — n — p — p).

Consoana *n* se îmbină foarte des cu ideea negației: „Nu, nene, Nae!" exclamă Jupîn Dumitrache în comedia *O noapte furtunoasă* (Caragiale). Același efect e frecvent și în limba poetică: „Noi în noi n-avem nimica" (Eminescu, *Epigonii*); „Nu-i nimeni, nimeni .../Numai doi amanți tîrzii" (Iacobescu, *Amurg pe fluviu*). Interesantă e funcțiunea lui *n* în următoarea afirmație aproape programatică a lui Blaga *(Poeții)*:

Nu vă miraţi, Poeții, toți poeții sunt —
un singur, nempărțit, neîntrerupt popor.

Despre grupul *-în* vezi mai sus: **2.2.**

În ce privește importanța nazalelor palatalizate (*m'*, *n'*), într-o singură elegie eminesciană ca *Mai am un singur dor* avem de semnalat — paralel cu alte rime „muiate" ca */lamuri/ramuri* —

cetini/prieteni (pronunțat probabil: *prietini*) și *patemi/singurătate-mi*. În varianta *Iar cînd voi fi pămînt*, rima *cetini/prieteni* figurează în ultimul catren, devenind astfel acordul final al elegiei.

3.1.3. Spirantele sonore. Majoritatea exemplelor noastre se referă la spiranta labială *v*, care figurează des și în acorduri formate de diverse sunete labiale. „Și-n calea mea-ntîlnii pe rînd/ Pe toți cîți vrură să vă vîndă/Podoabe noi ce nu se vînd" (Minulescu, *Romanța noului venit*); „Pe valuri vii, vestind vuirea verde-a[29] Furtunilor..." (Pillat, *Elegie în fața mării*); „Iată-i umbra pe lacuri,/ prin pădurea veche de veacuri" (E. Botta, *Toamnă, Trimisul*). Efectul lui *v* se poate combina cu alte spirante (sonore ori surde): un celebru vers eminescian începe cu exclamația „Te-a văzut și-a visat raiul..." *(Venere și Madonă;* v — z — v — s). Secvența v — j — v — j e atestată la Alecsandri: „Crivățul din miazănoapte vîjîie prin vijelie", cu evidente efecte onomatopeice *(Viscolul)*. Fonosimbolismul e mai abstract, mai interiorizat într-un alt pastel al lui Alecsandri, care ilustrează expresivitatea lui *z*: „Tu zîmbești ?... zîmbirea-ți zice că e bună[30] pentru noi" *(Sania)*.

3.1.4. Spirantele surde constituie o categorie destul de complexă: în general „zgomotul" produs de ele fiind mai puternic decît acela al spirantelor sonore, crește simțitor și folosirea lor expresivă. Ca și mai sus, încercăm să facem oarecare distincție între exemplele concrete și cele abstracte (vezi îndeosebi paragraful precedent).

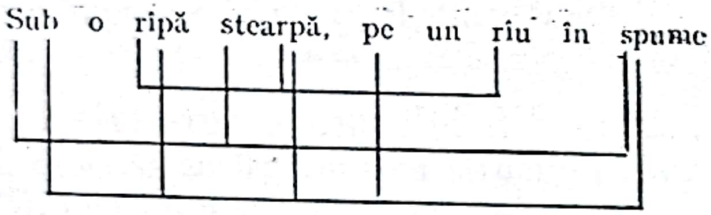
f: E interesantă de notat gama foarte variată care conduce de la simplul efect onomatopeic („Prin freamătul de frunze la tine tu mă chemi..." Eminescu, *O, mamă...*) la un fonosimbolism mai abstract. Cînd, potrivit jocului consoanelor „anafonice", repetiția spirantei labiale se reazimă pe cuvîntul *femeie*, ajungem la un fel de elogiu extatic al feminității: „Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie,/A femeii ce și astăzi tot frumoasă o revăd" (idem, *Venere și Madonă*). Cu toate acestea, aceeași spirantă labiodentală poate exprima într-un context diametral opus, disprețul nemărginit față de superficialitatea femeii; în acest caz, *f* e tot așa de expresiv în românește ca în unele expresii franceze nu mai puțin peiorative („je m'en fiche": „je m'en fous" etc.):

Astfel cu...
Te-am văzut, femeie stearpă { fără suflet, / fără foc...

La alți poeți consoana *ʃ* se poate asocia cu stări melancolice. Afară de un vers memorabil al lui Bacovia — „Și flori de plumb și funerar veșmînt" *(Plumb)* — iată o strofă foarte tipică a simbolistului Iacobescu:

> Pornim. Vaporul nostru tainic frînge
> Melancolia apelor de Nord,
> Și soarele ne flutură pe bord
> O flamură fantastică de sînge.
>
> *(Amurg)*

s: Expresivitatea acestei consoane era bine cunoscută romanticilor români: la Bolintineanu *(Daniil Sihastru)* se observă un puternic acord muzical în care *s*-urile se amestecă cu lichida *r* și cu unele explozive:



La Eminescu, efectele onomatopeice au adesea un sens metaforic: „Sunt ca lira spartă-n stîncă,/Sunt ca glasul din pustii ..." *(Lăutarul)*. Totodată începe și un proces de idealizare: „Văd sufletu-ți candid prin spațiu cum trece" *(Mortua est!)*; „Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă? *(ibid.)*. La poeții moderni, fluiditatea lui *s* se asociază în repetate rînduri cu evocarea unei seri liniștite: „Sfioase-s bolțile spre seară, și mai sfioasă-i iasomiia" (D. Anghel, *În grădină*); „Seara cu stelele mari,/Cerul plin de primejdii .." (Pillat, *Insulă, toamnă*).

Efectele care se leagă de spirantele *ș* și *j* sînt poate mai puțin variate: într-o expresie ca „Șoptind șoapte de amor" (Eminescu, *De-aș avea ...*) efectul lui *ș* nu întrece sfera onomatopeelor pro-priu-zise. Despre un amestec, tot onomatopeic, de *v* și *j* vezi mai sus: 3.1.3.

3.1.5. Africatele *ț*, c^e, g^i sînt susceptibile de a produce efecte foarte diferite, care depind de o combinație variabilă a condițiilor acustice cu cele semantice. Cînd Eminescu trece de la *cimitir* la *țintirim* („Ca-n $\left\{\begin{matrix} < \text{cimitir} > \\ \text{țintirim} \end{matrix}\right\}$ tăcere e-n cetate", *Veneția*), înlocuirea se operează pe mai multe planuri: pe de o

parte, un termen aproape „neutru" al limbii comune e înlocuit cu un termen de o nuanță dialectală, pe de alta, însă, de la c^{i} se trece la efectul acustic mult mai discret al lui *ț:* ca și cînd am auzi țîrîitul greerilor într-un mic țintirim moldovenesc. Totuși astfel de efecte complexe sînt relativ rare; cu consoana *t* se asociază îndeosebi o serie de sufixe diminutive, adeseori folosite și de poeții romantici ca Alecsandri, tînărul Eminescu etc. („Cîtu-ți ține ziulița,/I-aș cînta doina doinița ..." Eminescu, *De-aș avea* ...).

La sunetul $c^{e, i}$ se asociază foarte des nuanța afectivă a adjectivului *dulce* („O, mamă, *dulce* mamă ..."; „Fiice *dulce* a unui plai" etc.). Se înțelege însă de la sine că o frază în care se găsesc cuvinte ca *ciomag* ori *a ciorovăi* au o valoare evocatoare cu totul diferită.

Cu consoana $g^{e, i}$ nu prea se asociază efecte acustice plăcute; într-un pastel al lui Alecsandri *(Gerul)*:

> Gerul asprul și sălbatic strînge-n brațe-i cu jălire
> Neagra lungă de pe vale care zace-n amorțire.

În elegia *Tablou de iarnă* de Bacovia „Ninge grozav la abator/ Și sînge cald se scurge pe canal;/Plină-i zăpada de sînge animal —/ Și ninge mereu pe-un trist patinor."

3.1.6. Explozivele sonore. Aproape toate exemplele relevate de noi sînt aliterații mai mult abstracte și structurale decît direct onomatopeice; „Am văzut fața ta pală de o bolnavă beție" (Eminescu, *Venere și Madonă*; avem de a face cu o complexă aliterație labială); „odată a dat poruncă Dardarot, împăratul Iadului, să s-adune dinainte-i diavolii" (Caragiale, *Kir Ianulea.*) Grupul inițial *gr* — dă enunțului o anumită consonanță aproape „germanică": „Visez grămezile de aur/Păzite-n grote de sub Rin/ De Fafner, groaznicul balaur" (Anghel, *Visul unui Nibelung*).

3.1.7. Explozivele surde. Efectele acustice cele mai evidente se datoresc acestui grup de sunete: celebrului vers virgilian „Quadripendante putrem sonitu quatit ungula campum" corespunde la Alecsandri, în *Dan căpitan de plai:* „Un tropot de copite, potop rotopitor". La Bacovia onomatopeea *trap-trap* apare ca un motiv de tablou orășenesc: „Pe caldarîmul ud,/*Trap-trap* de potcoave,/Autobuze bubuind,/Și faruri lunecînd/Pe ferestre, luminînd/Odăi întunecate" *(Noapte de oraș)*. Chiar și cuvîntul

Scanned with OKEN Scanner

potop apare într-o tonalitate minoră: „*Potop* e-napoi și-nnainte" *(Decembre)*. Cf. la Iacobescu: „Parfumînd cu plînsete pierdute/ liniștea pereților bătrîni" *(Capricio-fantezie)*. Aliterația *p — p* e frecventă și în proză: după Camil Petrescu, flăcăul care a văzut ielele „rămîne pironit pămîntului" *(Jocul ielelor)*, cf. LR., XII, p. 19). Utilizarea expresivă a lui *t* pare a fi relativ mai rară, cf. însă într-un fragment eminescian: „Ca unda care tremură tainic/Pe vîntul jalnic/Ce-o mîn-alene" (O.V, p. 639). La Alecsandri, repetiția lui *t* contribuie și la evocarea poetică a unui tablou de iarnă: „Turmele tremură: corbii zbor vîrtej, răpiți de vînt,/ Și răchițile se-ndoaie lovindu-se pe pămînt" *(Viscolul)*. Repetiția lui *c*(*k*) formează totdeauna o aliterație puternică, un fel de „martellato". Acest „martellato" sună deosebit de riguros în rimă: „Deodată fugarii cu ochii de *foc*/La capătul luncii s-opriră pe *loc*" (Alecsandri, *8 mart*); „În odaie, trist sună lemnul mut:/ *Poc.*/Umbre împrejur într-un gol, tăcut/*Loc*" (Bacovia, *Monosilab de toamnă*).

4. Expresivitatea accentului dinamic. Nici segmentarea enunțului, descrisă în legătură cu structura sintactică a propozițiilor (I,25), nici intonația (vezi mai jos: 5) n-ar asigura comunicării un dinamism suficient, dacă segmentele orale nu s-ar sprijini și pe o repartizare spontană ori artistic calculată a accentelor. Accentul [31] pune în relief silabele tonice, iar vocalele care se găsesc în ele pot prezenta — mai ales în dicțiunea artistică, în declamarea unui text poetic sau pur și simplu sub impulsul emfazei — o anumită prelungire a vocalelor. În această privință limba română nu se deosebește atît de mult de celelalte limbi romanice, precum se crede în general; pentru a dovedi acest fapt, oarecum suprinzător, iată, drept introducere, două versuri din elegia lui Apollinaire *Le pont Mirabeau* (lungimea silabelor e măsurată în centisecunde [32]):

L'amour s'en va | comme cett(e) eau courante
22 37 28 30 14 13 16 48 18 65
L'amour s'en va...
25 55 45 85

Tot un ritm cantitativ „concomitent", dar extrafonologic caracterizează dicțiunea română [33]:

Părea că printre nouri | s-a fost deschis o poartă
11 17 12 28 18 30 26 23 29 28 37 12 42 22

În cele ce urmează, vom rezuma cîteva informații foarte succinte despre importanța acestor alternanțe dinamice (și totodată cantitative) în trei domenii: în ritmul prozei artistice, în versul liber și în versul metric. Drept încheiere, avem să facem cîteva observații sumare despre structura clauzulelor și arta rimelor.

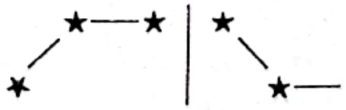
4.1. Ritmul prozei artistice.[34] Deși proza ritmică fusese cunoscută și scriitorilor mai vechi, ca bunăoară lui Varlaam[35], descoperirea expresivității ritmului prozei se datorește în primul rînd romanticilor români, adică generației lui Alecsandri, Bălcescu și A. Russo. Indiferent cine a așternut pe hîrtie varianta definitivă a *Cîntării României* [36], n-o putem răsfoi nici azi fără o sinceră admirație față de bogăția mijloacelor expresive ce o caracterizează; iată, de pildă, capitolul 7 din această minunată culegere. Să observăm îmbinarea artistică a paralelismelor cu structura ritmică a frazelor:

Paralelism anaforic
Nu ești frumoasă, – ∪ ∪ – ∪
nu ești înavuțită? – ∪ ∪ ∪ ∪ – ∪

paralelism, antiteza
N-ai cartea de vitejie ∪ – ∪ ∪ ∪ ∪ – ∪
a t r e c u t u l u i, ∪ ∪ – ∪ ∪
și v i i t o r u l înaintea ta?... ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ –

concluzie
pentru ce curg! ∪ ∪ – –
lacrămile tale? – ∪ ∪ ∪ – ∪

Formele ritmice se disting prin plasticitatea lor; primul paralelism e caracterizat de două ictusuri și de un ritm iambic, al doilea paralelism de trei ictusuri [37] și de un ritm ascendent mai puternic (cf. propoziția: „Și viitorul înaintea ta); în sfîrșit concluzia de patru ictusuri și de o intonație care poate fi transcrisă, în mod aproximativ, cu următoarea schemă:



ca și cînd am avea de a face cu o variantă în proză a dodecasilabului trohaic: dinaintea cezurii ultimele două silabe sînt înlocuite de o lungă pauză „interogativă", care separă grupul predicativ de grupul subiectului.

Proza ritmică a lui Eminescu prezintă o varietate mai mare a unităților ritmice; iată două pasaje din textul intitulat de edi-

tori *Toma Nour în gheţurile siberiene*[38], unde poetul se închipuie un revoluţionar rus trimis din închisorile Petersburgului direct în Siberia. Prima frază evocă atmosfera ţarismului asupritor:

Feţele judecătorilor/ ⏑ – – – – ⏑ – –
grupare ternară
[a] cu conştiinţa sclavă,/ – – ⏑ – ⏑ – –
[b] şi cu faţa[39] rece şi – – ⏑ – ⏑ – –
nepăsătoare| ca arama| – – – ⏑ – | – – ⏑ –
[c] cu fruntea mică şi stupidă| – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ –
concluzie
mă-nfioră. – – – ⏑ ∧

Să ascultăm însă şi una din frazele finale care relevă superioritatea morală şi intelectuală a singuraticul vînător:

grupare ternară
[a] Şi vîntul urlă amar,| – ⏑ – ⏑ – – ⏑
[b] şi valurile se scutură| – ⏑ – – – – ⏑ – –
mai înfricoşate,| – ⏑ – – ⏑ –
[c] şi stîncile rîd şi şuieră-| – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
numai eu stau| – – ⏑ ⏑
cu ochii ţintiţi, – ⏑ – – ⏑
asemenea unei statui, – ⏑ – – – – – ⏑
paralelism anaforic
[a] *la acea* stea p o l a r ă, – – ⏑ – ⏑ –
[b] *la acea* faţă de sîntă. – – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ∧
Aş fi vrut – – ⏑
concluzie
[a] să mă prefac şi eu | – – – ⏑ – ⏑
într-o stîncă de gheaţă,| – – ⏑ – – ⏑ –
[b] Să privesc etern | – – ⏑ – ⏑
răsăritul stelei p o l a r e. – – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ∧

În structura frazei ritmice a pătruns gruparea ternară, formula stilistică cea mai tipică a romanticilor; pe deasupra, cine n-ar observa că toate segmentele acestui pasaj au 2 ori 3 ictusuri, că unele segmente se apropie de schemele metrice tradiţionale şi că, la sfîrşitul perioadei întregi, apare şi o clauzulă tipică, celebrul „cursus planus" (⏑ – – ⏑ –) al retoricii antice.[40]

4.2. Versul liber. La versul liber se poate ajunge prin două căi: pe de o parte, prin gruparea acelor unităţi ritmice pe care limba însăşi le oferă poetului; pe de alta, prin descompunerea treptată a versului metric. A doua cale e bine cunoscută în cazul primelor volume ale lui Blaga[41], unde, în majoritatea versurilor, se mai recunosc tiparele iambice, trohaice ori amfibrahice. Cu

acest prilej, vom examina mai ales prima cale: se înțelege că printre versuri ireductibile la formele tradiționale se ivesc ici-colo și unități metrice bine cunoscute. Înainte de toate vom spicui din poeziile de tinerețe ale lui Bacovia:

LARGO (1900)

Muzica *sonoriza* | orice *atom*	a, b	vers liber cu 4 ictusuri
Dor de tine | și de altă *lume*	c	decasilab trohaic
Dor ...	d	monosilab anaforic
Plana: Durere fără *nume*	a, c	eneasilab iambic
Pe *om* ...	b	bisilab iambic
Toți se gîndeau | la viața *lor,*	d	vers liber cu 4 ictusuri (2,2)
La dispariția *lor,*	d	vers liber cu 2 ictusuri
Muzica *sentimentaliza*	a	vers liber cu 2 ictusuri
Obositor —	d	vers peonic (∪ ∪ ∪ –́) cu un singur ictus
Dor de tine | și de altă *lume,*	c	decasilab trohaic
Dor ...	d	monosilab anaforic
Muzica *sonoriza* orice *atom.*	a, b	vers liber cu 4 ictusuri

La început, cel puțin cîteva rime răzlețe deosebeau de proza ritmică această varietate a versului liber [42]; spre sfîrșitul evoluției va veni însă momentul cînd poetul — probabil în vremea primului război mondial — va renunța atît la ultimele rime, decorative, cît și la propoziția verbală. Juxtapoziția micilor propoziții nominale constituie atitudinea „expresionistă" a lui Bacovia:

DE ULTIMĂ ORĂ (1917—1918)

Război,	∪ –́
Mișcarea popoarelor,	∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪ ∪
Comerțul a încetat.	∪ –́ ∪ ∪ ∪ ∪ –́ ∧
Mălai, pîine după alfabet,	∪ –́ –́ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ –́ ∧
Progrese în științe,	∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́ ∪ ∧
Semnale,	∪ –́ ∪ ∧
Descoperiri,	∪ ∪ ∪ –́ ∧
Cămin, colibă, adăpost...	∪ –́ ∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́ ∧
Nopți roșii, cutremur...	–́ –́ ∪ ∪ –́ ∪ ∧
Renașterea lumii.	∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪ ∧

Scanned with OKEN Scanner

Rimele dispar și chiar numărul ictusurilor prezintă o mare varietate; cu toate acestea, e de remarcat că versul „Cămin, colibă, adăpost" e un perfect octosilab iambic, că în penultimul vers pulsează ritmul unui hexasilab amfibrahic și că același hexasilab anunță și concluzia triumfală: „Renașterea lumii" (⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑). După dezordinea ultimelor luni de război, simbolizată de unități ritmice, renasc speranțele, aducînd ca emblemă un ritm viguros și aproape marțial.

4.3. Funcțiile emblematice și simbolice ale formelor metrice. Filologul american John Hollander [43] consideră aproape fiecare metru — sau, într-un sens mai general — fiecare formă de versificație ca o e m b l e m ă ori un semnal care ne comunică importante informații atît despre poetul însuși, cît și despre aspirațiile sale artistice.

Această succintă analiză despre relațiile dintre metrică și stilistică se va reduce la studiul acestor funcții emblematice care se încadrează în mod natural între celelalte preocupări estetice și stilistice. Totodată nu vom neglija nici particularitățile expresive ale formelor de versificație. Firește, nu putem trece în revistă t o a t e formele; în schimb, vom insista asupra unor fapte care par a constitui dovezi probante în favoarea tezei noastre. Nu mai revenim decît ocazional la versul liber, vom trece în revistă însă cîteva forme trohaice, iambice și amfibrahice.

4.3.1. Formele trohaice cele mai simple, mai precis hexasilabul și octosilabul rimat după schema *aabb*, prezintă multe interferențe cu poezia populară autentică (cf. „doinele" lui Eminescu, începutul *Basmului lui Arghir* în prelucrarea sa etc.). Totuși, sînt cazuri cînd, din cauza unui stil foarte îndepărtat de cel folcloric, chiar și octosilabii trohaici au un caracter „nepopular" (Arghezi, *Incertitudine*). Dacă în locul rimei găsim doar „semirima" (*xaxa*, cf. Eminescu, *Singurătate*; Goga, *Pace*) interferențele folclorice tind să dispară cu totul. În mod curios, *Ghazelul* scris în octosilabi, pe care Eminescu l-a adăugat ca moto la *Călin*, are un colorit aproape tot atît de folcloric ca și „răvașul de dragoste" intercalat în *Scrisoarea III*.

Dacă avem de a face cu versuri trohaice mai lungi decît octosilabul, interferențele folclorice nu se mai prezintă pe planul versificației; dodecasilabul trohaic, de pildă, e o formă arhaică și la tînărul Eminescu *(La Bucovina)*. Și versul trohaic de 16

(ori 15) silabe e strîns legat de o anumită epocă: la Eminescu îl găsim mai ales în *Scrisori*, iar la Macedonski numai în anumite cazuri speciale (ca *Mîngîierea dezmoștenirii*). E un vers discursiv și comod, dar Eminescu a făurit și din acest metru de origine neogreacă, „lung ca circonferința ișlicului" (Heliade) cîteva versuri deosebit de muzicale. Poate nici un român cult n-a citit cu atîta emoție tabloul luminii de lună asupra mării nemărginite: „Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate ..." Astfel de perle se găsesc deseori între tetrametrii lui Eminescu; iată cum poate fi utilizată de un mare poet și lungimea excepțională a unui vers!

Mai trebuie precizat că nimic n-ar fi mai absurd decît a atribui, printr-o generalizare ușuratică, formelor trohaice un caracter euforic și optimist; astfel de generalizări pripite nu pot fi admise nici cu privire la poezia populară (unde t o t u l depinde de conținutul textului și de caracterul melodiei), nici în domeniul poeziei culte (unde impresiile acustice sînt totdeauna în strînsă corelație cu atmosfera textului). De cîte ori ritmul versului trohaic de 16 silabe își schimbă caracterul într-o singură poezie mai lungă ca, de pildă, *Scrisoarea IV* de Eminescu! Din punctul de vedere al variantelor ritmice există, firește, o anumită înrudire chiar și între următoarele două versuri avînd sensuri diametral opuse:

∪ ∪ –́ ∪–́∪ –́ ∪ | ∪ ∪–́ ∪ ∪ ∪ –́ ∧
Legănînd atîta farmec și atîtea frumuseți...

. . . . . .

–́ ∪–́∪∪ ∪ –́∪∪ ∪ –́ ∪ ∪ ∪ –́ ∧ [44]
Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!

4.3.2. Formele iambice nu se sprijină pe modele folclorice române; încă neadmise de C. Conachi, ele au fost introduse doar de poeții Văcărești.[45] Din cauza acestor tradiții relativ recente, aproape fiecare metru iambic a luat repede un caracter emblematic: perioada 8/7, înainte de a deveni metrul atît de mlădios al *Luceafărului*, avuse un caracter retoric la Ienăchiță Văcărescu: „Urmașilor mei Văcărești / Las vouă moștenire...". Alexandrinul, făurit ca metru românesc de Heliade, în *Lamartinianele* sale, s-a împămîntenit în mod definitiv, cu o cezură riguros feminină, ca la italieni (cf. metrul numit martelliano), cu balada romantică *Sburătorul*, iar cînd A. Mureșanu, în 1848, în centrul Transilvaniei, a scris *Răsunetul* în alexandrini, prin această alegere — fapt puțin observat pe vremuri — și-a manifestat solidaritatea cu revolu-

ționarii romantici din Muntenia și Moldova. În ce privește pe Eminescu, în legătură cu tehnica alexandrinului nu i-a rămas altă datorie decît să-i cizeleze armonia — la vîrsta de 16 ani! — de o manieră aproape parnasiană:

Melodica șoptire a rîului, ce geme,
Concertul, ce-l întoană al păsărilor cor,
Cîntarea în cadență a frunzelor, ce freme,
Născur-acolo-n mine șoptiri de-un ginaș dor.
(Din străinătate)

Dar în istoria alexandrinului român Eminescu a excelat nu numai prin astfel de versuri deosebit de armonioase, ci și printr-o strofică plină de virtuozitate *(Strigoii: abbba)*, care nici nu va mai avea urmași; lui Eminescu i se datorește, între atîtea alte inovații, minunata folosire a rimelor îndepărtate:

Bătrînu-și pleacă geana și iar rămîne *orb*.
Picioarele lui vechie cu piatra se-mpreună,
El numără în gîndu-i și anii îi adună,
Ca o poveste-uitată Arald în minte-i sună,
Și peste capu-i zboară un alb și-un negru *corb*.

Alexandrinul lui Eminescu e în general un metru riguros binar: „Bătrînu-și pleacă geana! și iar rămîne orb." Totuși, sînt cazuri cînd efectele cele mai intime se nasc din unirea a două tipuri de variante, primul fiind identic cu metrul însuși (A), iar al doilea neavînd decît două ictusuri (B):

[A] O, mamă, dulce mamă, [B] din negură de vremi
[B] Pe freamătul de frunze | [A] la tine tu mă chemi...

Tot Eminescu a creat din endecasilabul român un metru bogat în variații artistice: nici în marile literaturi europene nu sînt frecvenți endecasilabi atît de expresivi ca ultimul vers din sonetul *Trecut-au anii...* cu cezura sa neașteptată după silaba a 8-a: „Iar timpul crește-n urma mea... | mă-ntunec".

În legătură cu formele iambice mai trebuie amintit metrul „ultimei elegii"; schema „Mai am un singur dor / În liniștea sării..." se explică prin liedul lui Mignon la Goethe: „Allein und abgetrennt / Von aller Freude" care, la rîndul său, e strîns legat de unele „canzoni" venețiene ca celebra „Sul mare luccica / Astro d'argento" (sec. XVIII). Valoarea emblematică a metrului e

evidentă: nostalgiile eminesciene au trecut prin filtrul unor reminiscențe din arta lui Goethe.[46]

La începutul secolului nostru, sub pana lui Coșbuc sau Goga, formele iambice alcătuiau deja stratul cel mai important al metricii române. Predominanța formelor iambice — care e dealtfel un fenomen general în Europa centrală și răsăriteană — a avut o influență covîrșitoare chiar și asupra începuturilor versului liber blagian: drept vorbind, un poem atît de caracteristic ca *Gorunul* nu e altceva decît o structură formată din versuri iambice heterometrice; chiar și Blaga (vezi mai jos analiza poemului *Poeții*) va reveni adesea la acele ritmuri iambice care, după o înflorire de 150 ani, par inseparabile de sistemul formelor poetice române. Evident că adaptarea unor forme medievale ca endecasilabul a mers paralel cu occidentalizarea lexicului român; fără alexandrini și endecasilabi nici Baudelaire, nici Petrarca ori Dante n-ar fi putut fi traduși în mod aproape congenial.

4.3.3. Formele amfibrahice române — care, din punctul de vedere al metricii comparate, sînt adeseori metri dactilici cu anacruză [47] — aveau la început un caracter aproape onomatopeic ca și în baladele germane. Prototipul acestei fraze inițiale e idila eminesciană *O călărire în zori:*

Ca Eol ce zboară prin valuri și țipă,
Fugarul ușor
Nechează, s-aruncă de spintecă-n pripă
Al negurei flor.

În *Mortua est!* „săltărețele dactile" nu mai au aceeași funcțiune: ca și la Petőfi în elegia *Szeptember végén (La sfîrșitul lui septembrie)*, ele au un „tempo" mai lent, mai mistic, conform elegiilor funebre de inspirație romantică. Totodată nici un alt metru n-ar putea să zugrăvească mai bine „călătoria astrală" decît această formă aeriană, a cărei ictusuri se îmbină perfect cu reveriile metafizice (ca și cînd fiecare ictus ar fi unul din acele „... sumbre palate / De luna regină pe rînd vizitate"). Cu totul diferită e funcțiunea în monologul filozofic: în unele versuri amfibrahii par a galopa spre infinit: „Să rîd ca nebunii? Să-i blestem? Să-i plîng?"

Nici năluca Bagdadului macedonskian, acest măreț preludiu al simbolismului românesc, și nici *Prigoana* argheziană n-ar fi imaginabile fără cavalcada amfibrahilor; mai puțin cunoscut e

Scanned with OKEN Scanner

sub ce formă, mai spiritualizată, apare amfibrahul în versul liber al tînărului Blaga. În poemul *Lumina* avem de a face cu versuri amfibrahice eterometrice care, în ansamblul lor, sună ca o „melodie infinită" în operele multor compozitori moderni:

Lumina ce-o simt
năvălindu-mi în piept cînd te văd,
oare nu e un strop din lumina
creată în ziua dintîi,
din lumina aceea-nsetată adînc de viață?

4.3.4. Expresivitatea rimelor e o problemă extrem de complexă, deoarece efectul rimei — din punct de vedere acustic ori semantic — nu poate fi separat de expresivitatea versului întreg și, în general, de aceea a contextului.[48] În cadrul acestei sinteze sumare nu ne putem ocupa pe scurt decît de unele probleme esențiale.

a) Opoziția rimelor masculine și celor feminine are în poezia română un caracter oarecum diferit de alternanța acelorași două tipuri de rime în poezia franceză. Precum în poezia populară o pereche de octosilabi trohaici poate fi înlocuită oricînd de o pereche de heptasilabi trohaici [49], ceea ce implică și substituirea unei rime masculine în locul celei feminine, tot așa și în poezia cultă astfel de substituții sînt posibile, dar în mod relativ capricios: alexandrinii, de pildă, nu cer totdeauna o alternanță regulată a rimelor masculine și feminine. În general, conform caracterului limbii, rimele feminine sînt mai frecvente: în *Scrisoarea II* a lui Eminescu (82 versuri) găsim 30 rime feminine și numai 11 rime masculine. Atît rimele masculine cît și cele feminine sînt supuse legilor generale ale fonosimbolismului; la exemplele citate vrem să mai adăugăm doar unul singur:

Tăcere este totul și nemișcare plină;
În cîntec sau descîntec pe lume *s-a lăsat*;
Nici frunza nu se mișcă, nici vîntul nu suspină
Și apele dorm duse, și morile *au stat*.

(Heliade: *Sburătorul*)

Rimele exclusiv feminine, dacă și uzul consoanelor e favorabil, pot produce același efect de caldă efuziune lirică ca la Verlaine

(unul din primii poeți moderni, în Franța, care au cutezat să se folosească de rime exclusiv feminine).

Sub luna *plină*
Cu farmecul ce-n jos se *lasă*,
Oricare coperiș de *casă*
E baltă de *lumină*.

(Macedonski: *Excelsior*)

Rimele exclusiv masculine prelungesc și adîncesc „pauza metrică" care se găsește, cel puțin în mod teoretic, la sfîrșitul fiecărui vers [50]; un exemplu tipic e elegia eminesciană *O, mamă...* pentru care rimele masculine au fost alese cu o deosebită grijă.[51]

Rimele exclusiv dactilice (Blaga, *Cerbul cu stea în frunte*) și hiperdactilice (Eminescu, *Dintre sute de catarge...*) [52] sugerează totdeauna, din cauza raritații lor, ceva excepțional: ar fi însă extrem de greu să le acordăm o valoare expresivă mai mult sau mai puțin precisă. Muzicalitatea lor pare a comunica un mesaj simbolic pe care fiecare cititor îl interpretează conform stării sale sufletești.[53]

b) Rimele g r a m a t i c a l e atît de frecvente nu numai în folclor, ci și la Alecsandri și la alți poeți romantici, au devenit din ce în ce mai rare în cursul epocii studiate.[54] Acest fenomen, care mergea paralel cu eliminarea multor rime convenționale, și, pînă în ultimele decenii, cu o condamnare categorică a asonanțelor [55] se explică prin căutarea rimelor noi, bogate și surprinzătoare; după unele rime compuse ale lui Eminescu *(Correggio / înțelegi-o* în *Scrisoarea IV)* cultul rimelor inedite a culminat la parnasieni și la simboliști (de pildă la D. Anghel). Majoritatea poeților din secolul al XX-lea au creat un echilibru prudent și fecund: în orice caz, cele mai bune rime nu sînt acelea care încîntă numai urechea, ci acelea care decurg în mod aproape spontan din restul contextului poetic.

Și în privința schemelor de rime secolul al XX-lea a ajuns la un punct de vedere rezonabil. De la Goga încoace, nimeni n-a mai recurs la schemele ultracomplicate ale lui Coșbuc; dimpotrivă, „semirima", rimele „răzlețe" (adică așezate în mod oarecum capricios, pentru a pune în relief anumite clauzule) și rimele la distanță nu mai determină în mod riguros întreaga frază poetică, ci intervin doar acolo unde clauzula versului cere să fie nuanțată și de un acord muzical suprapus. Cînd apar rimele în versul liber al lui Blaga, majoritatea lor aparține acestei categorii.

5. Intonația. Afară de efectele de fonosimbolism și de cele de ordin ritmic mai trebuie semnalat și rolul intonației în structura operelor literare.

Ar fi o gravă eroare să credem că opera literară e destinată doar cititului mut, fără nici o eventuală intervenție a impresiilor acustice. Studiul ritmului ne-a dovedit în mod suficient că textele literare, departe de a fi destinate doar unei descifrări vizuale, nu sînt deloc „mute": rămîne însă de precizat ce fel de intonație, ce melodii „vorbite" se ascund în literele unui text pe care nu le mai putem numi „moarte".

N-ar fi de prisos să propunem, din punctul de vedere al intonației, o anumită ierarhizare a textelor literare. Făcînd abstracție de folclor, care păstrează perfect pînă azi urmele unei literaturi o r a l e supuse propriilor sale legi de executare, ne pare evident că din perspectiva intonației genul cel mai realist e cel d r a m a t i c. Cînd dramaturgul compune un text dramatic în proză, el se gîndește mereu la posibilitățile de dicțiune teatrală; segmentarea frazei, linia intonației etc. nu caracterizează numai stilul autorului însuși, ci — într-o anumită măsură — și felul de vorbire a personajelor. În comediile lui Caragiale, replicile scurte și adeseori tăioase ascund un bogat repertoriu de posibilități muzicale pe care fiecare actor îl valorifică în conformitate cu propriile sale resurse artistice. În cazul cînd un actor remarcabil scrie și piese, e foarte probabil că în rolul unui personaj se găsește mult din intonația autorului însuși. Să nu uităm niciodată acest adevăr: în ciuda liniilor „gramaticalizate" de intonație, mai rămîne o zonă destul de largă varietăților aportului individual. Dacă odată G. Călinescu ar apărea într-o dramă sau într-un film cu colorit realist, nu ne-am putea imagina replicile și mai ales improvizațiile sale de o anumită lungime fără bine-cunoscutul și neuitatul „accent călinescian". Într-o evocare discretă a acestui „parlando", cu caracteristicile sale fiorituri dinamice și muzicale la sfîrșitul unor cuvinte și fraze, nici un om inteligent n-ar vedea un sacrilegiu.

În cazul dramei în versuri, dicțiunea e amenințată să devină mai puțin firească: totuși și în acest domeniu posibilitățile intonației expresive pot fi extrem de variate. „Blank-vers"-ul shakesperian, cu nenumăratele sale „enjambement"-uri se pretează mai bine la o dicțiune realistă decît un text scris în alexandrini rimați; în cazul din urmă, rezultatul nu poate fi decît un compromis între intonația firească a frazei și cerințele unei declamații mai mult

sau mai puțin teatrale. Să semnalăm și cazul dramelor scrise în versuri libere sau, mai bine-zis, heterometrice: la Blaga, de pildă, în textul atribuit lui Zamolxe, se descoperă ușor un anume accent care, în pofida unor efecte retorice și cîtorva reminiscențe din prozodia dramelor antice,[56] se apropie foarte mult de intonația poemelor lirice blagiene, scrise de asemenea în versuri libere.

În ce privește genurile n a r a t i v e situația capătă un aspect cu totul nou. Cînd narațiunea se face la prima persoană și naratorul nu vrea să se deosebească categoric de persoana autorului (cf. *Amintirile* lui Creangă și o serie de mărturisiri literare), sîntem îndreptățiți să căutăm în text, din punct de vedere acustic, un mare m o n o l o g, oarecum stilizat, dar totuși derivat din stilul narațiunii orale directe a autorului. În cazul unui „Ich-Roman", cînd naratorul nu se mai identifică direct cu personalitatea autorului, prima persoană nu e decît o atitudine aleasă, adică o mască sub care nu mai trebuie să căutăm neapărat unele trăsături riguros personale; indicațiile privitoare la intonația frazei nu mai fac parte dintr-o mărturisire, ci aparțin creării unui portret literar, care se apropie de genul dramatic. În sfîrșit, cînd narațiunea se scindează în două părți, adică în textul atribuit autorului (ca narator) și în pasajele orale pe care personajele operei le prezintă ca dialoguri ori monologuri, complexitatea aspectului fonetic al textului ajunge la culmea ei: autorul, ca narator, „face literatură", adică în cele mai multe cazuri nici nu încearcă să se exprime ca în viața de toate zilele, iar vorbele atribuite personajelor stau, în cazul unei opere realiste, cam pe același nivel de stilizare ca și stilul oral al figurilor unei drame. Conu Leonida ori Jupîn Dumitrache trebuie să ne dea iluzia că o persoană din categoria lor socială vorbește „cam așa" și, dacă autorul e într-adevăr talentat, textul său se pretează la cele mai diferite efecte de intonație. Citind un roman social și în special un „roman cu cheie" (ca bunăoară *Bietul Ioanide*), cititorul se găsește însă exact în aceeași situație ca și spectatorul față de piesele lui Caragiale: de nenumărate ori se întreabă dacă cutare frază, pronunțată cu cutare intonație imaginară, convine ori nu figurii unui personaj literar. Întrebarea se pune, firește, cu mai multă insistență în cazul cînd cititorul crede a recunoaște într-o figură literară o personalitate bine cunoscută a societății, cu toate apucăturile individuale ale manierei sale de vorbire. Firește că tocmai naturalețea dialogurilor înlesnește și ecranizarea multor romane realiste; în astfel de cazuri,

textul filmului — cu unele prescurtări — se poate baza direct pe limba personajelor literare.

După astfel de cazuri, extrem de complicate, poezia lirică pare a fi un interminabil monolog — foarte des un monolog interior, un „cîntec cu gura închisă" — pe care numai poemele înseşi le împart în segmente mai lungi sau mai scurte. Cu aceasta am ajuns la sîmburele problemelor care leagă stilistica de studiul intonaţiei: fiecare poet scrie, conştient sau nu, pentru propria sa voce, imaginată însă nu sub forma ei colocvială, ci sub o formă stilizată, „sub speciae aeternitatis". În cele mai multe cazuri, particularităţile fonetice fundamentale se menţin dar debitul vorbirii devine mai lent, pronunţarea mai îngrijită, silabele accentuate se prelungesc uşor, iar deasupra tuturor acestor particularităţi plutesc anumite tendinţe de intonaţie destinate să pună în relief gîndirea poetică. De aceea interpretarea poetului chiar dacă din punct de vedere riguros artistic nu poate fi comparată cu acea a unui actor, ne pare infinit mai preţioasă, deoarece nu numai textul însuşi, ci şi toate amănuntele dicţiunii ne pot releva unele secrete omeneşti şi artistice, conducîndu-ne treptat spre o mai adîncă înţelegere a poeziei.

5.1. Analiza intonaţiei unui text blagian. Pentru a ilustra utilitatea observării directe a vocii şi a dicţiunii unui mare poet, am ales, pe baza discului nr. EXE 06-20, poemul *Poeţii* de L. Blaga:

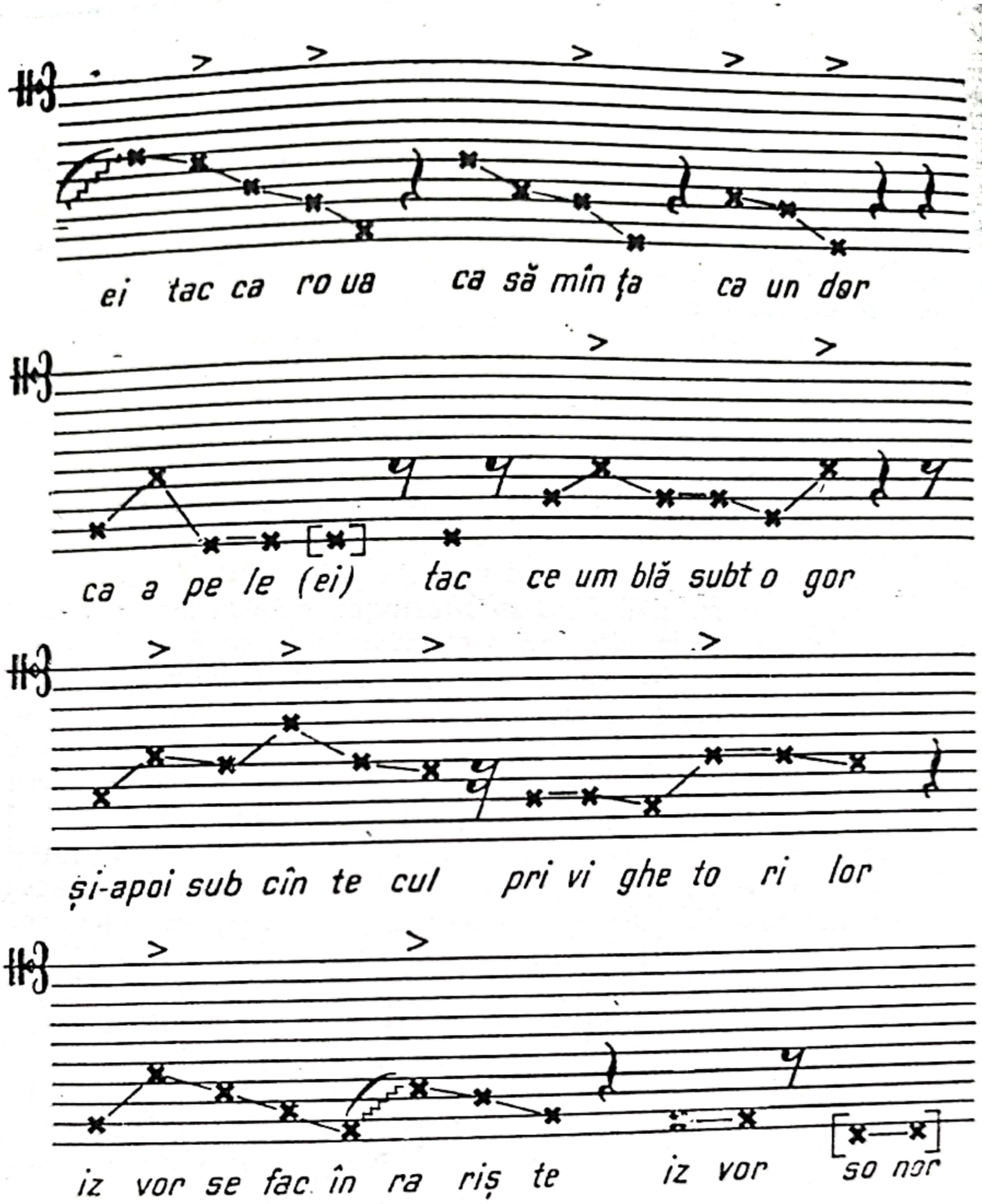
Nu vă miraţi. Poeţii, toţi poeţii sunt –
un singur, nempărţit, neîntrerupt popor.
Vorbind sunt muţi. Prin evii ce se nasc şi mor,
cîntînd, ei mai slujesc un grai pierdut de mult.

Adînc, prin seminţiile ce-apar şi-apun,
pe drumul inimii mereu ei vin şi trec.
Prin sunet şi cuvînt s-ar despărţi, se-ntrec.
Îşi sunt asemenea prin ceea ce nu spun.

Ei tac ca roua. Ca sămînţa. Ca un dor.
Ca apele ei tac, ce umblă subt ogor,
şi-apoi sub cîntecul privighetorilor
izvor se fac în rarişte, izvor sonor.

Transcrierea intonaţiei se datoreşte amabilităţii colegului meu János Bartók — vărul lui Béla Bartók —, care e considerat în Ungaria ca unul dintre cei mai buni specialişti ai intonaţiei.

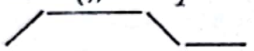
Scanned with OKEN Scanner



Iată cîteva observații sumare despre dicțiunea lui Blaga pe baza acestor trei strofe.

Strofa I. La începutul primului vers (care e dealtfel un trimetru iambic de tipul 7 + 5), primele 4 silabe („Nu vă mirați") au fost pronunțate cu o curbă de intonație descendentă și cu un debit relativ rapid (față de armonia maiestuoasă a versului 2). Versul 1 e legat de versul 2 printr-un „enjambement" care nu

admite nici un fel de pauză metrică (cu alte cuvinte, liniuța nu e respectată). În versul 2, accentul logic pune în relief calificativele: „*singur, némpărțit, né(î)ntrerupt* popor." Curba intonației are și aici un caracter descendent; numai în *ne(î)ntrerupt* găsim schema . E interesantă contracția în *ne(î)ntrerupt*: dacă poetul ar fi dorit să „scandeze" acest alexandrin arhaic de tipul M-M, ar fi trebuit să păstreze hiatul din *neîntrerupt*. În versul 3 e interesantă prezența unui accent foarte puternic pe *nasc*; la sfîrșitul aceluiași vers segmentul „și *mor*" e pronunțat cu o curbă ascendentă. La sfîrșitul versului 4 șoptirea segmentului „de *mult*" pare a avea o funcție expresivă: prin reducerea sonorității poetul încearcă a ilustra distanța cronologică față de vremurile trecute.

Strofa II. Versurile 5 și 6 se disting prin curbele lor foarte variate; versul 5 se termină cu două mici segmente ascendente („ce-*apar*"; „și-a*pun*"). În versul 6 e remarcabilă curba  ce corespunde segmentului „pe drumul *ínimii*" (cu un singur accent!). Se mai remarcă sforțarea de a pune niște curbe ascendente la începutul versurilor 7—8; cu toate acestea, versurile în chestiune sînt caracterizate mai mult prin intonația descendentă.

Strofa III. Comparațiile din versul 9 sînt caracterizate de 3 linii descendente paralele. În versurile 10 și 11 ictusurile sînt marcate de mici linii ascendente, iar în ultimul vers se observă o mare deosebire între cele două pronunțări ale cuvîntului *izvor*: în primul caz, „saltul" se face în sus, conform cerințelor ictusului, iar în al doilea caz *izvor* se pronunță fără accent, pe un ton monoton, și tocmai cuvîntul *sonor* tinde să dispară, ca și clauzula versului 4, în penumbra unei șoptiri mistice.

Iată observațiile noastre despre dicțiunea lui Blaga care, precum am văzut, poate fi considerată ca o excelentă exegeză a textului.

6. Cîteva procedee fonetice. Pînă acum majoritatea exemplelor noastre fonetice au fost luate din limba poetică; trecînd la procedeele pe care le vom descrie, trebuie să revenim și la mărturia limbii vorbite.

6.1. Lungirea vocalelor.[57] Autorii realiști redau adesea acele vocale prelungite care oglindesc sentimentele cele mai diverse.

Scanned with OKEN Scanner

Interjecția *de* se poate transforma în *dee*, ceea ce e semnalat de pildă de Caragiale: „Mă duc... să nu mă dați... Să nu dai — *Dee!* de ce! să te bat?... dut-te sănătos." (D.). *Eei*, în loc de *ei*, e atestat și în proza lui Eminescu: „*Eei*, asta-i prea tare!" *(Cezara)*. În mod excepțional chiar și o vocală finală atonă poate fi prelungită: *Gheorgheee*! strigă un șef de gară unui acar. Un *i* lung s-a păstrat la Caragiale în următorul strigăt disperat al Acriviței: „*Săriiți! săriiiți*, oameni buni! că mă omoară arvanitul! *(Kir Ianulea)* [58].

6.2. Reduceri de sunete.[59] Pe cînd prelungirea afectează aproape totdeauna o vocală tonică, reducerile pe care le vom înșira se referă exclusiv la vocalele și silabele atone.

6.2.1. Contracția. Deși în română elizia și „liaison"-ul nu joacă un rol atît de important ca în limba franceză, trebuie să semnalăm pe scurt importanța contracției și din punct de vedere stilistic. Anumite contracții (sau elizii) obligatorii se transcriu și după ortografia oficială; totuși, numai o transcriere mai scrupuloasă decît ortografia normală poate reda contracțiile ce caracterizează mai ales stilul oral al literaturii. La Creangă, nu numai în cîntecul celor trei iezi citim: "... mama *v-aduce* vouă: / *Frunze-n* buze, / *Lapte-n* țîțe", dar hiatul e adesea evitat și în proza dialogată ori narativă: „Auzit-ați *ce-am* spus eu?"; „*ș-apoi* știi care?"; „*de-acu* să-ncepe fapta"; „*bine-o* mai plesniți dinioare cu cuvinte" etc. Din punct de vedere poetic formele elidate nu sînt neapărat populare, dimpotrivă, ele permit poetului să aleagă, după cerințele metrului, între forma întreagă și cea prescurtată a unui cuvînt. Și DEm. aduce exemple pentru *ne-nțeles* (în loc de *neînțeles*), iar Blaga spune despre poeți: „un singur *nempărțit, neîntrerupt popor*". Alexandrinul de tipul M-M s-a realizat prin efectuarea sau evitarea contracției.[60]

6.2.2. Afereza. În loc de *înalt*, forma prescurtată *nalt* e frecventă nu numai în poezia populară, ci și la mulți poeți din secolul trecut, de la Alecsandri pînă la Macedonski (D.), precum și în proza de colorit popular a lui Eminescu: „Făt-Frumos auzi o vrajă lungă prin aer și se uită prin nori. Cale de două ceasuri — pierdută în *naltul* cerului — plutea încet, încet prin albastrul tăriei, miazănoaptea bătrînă cu aripele de aramă" (Eminescu: *Făt-Frumos din lacrimă)* [61].

Scanned with OKEN Scanner

6.2.3. Sincopa. Cazurile de sincopă prezintă o mare varietate. Pe lîngă *frumusețe*, forma sincopată *frumsețe* era odinioară folosită și în limba poetică (Alecsandri, *Dridri*), *valur'le* (Eminescu, *Memento mori*) se scria însă foarte rar, iar — în poziție posttonică — evoluția *degetul* > *deștu'* e atestat doar în stilul oral al unei persoane semiculte. Pentru *dom'le* găsim numeroase exemple la Caragiale și la alți autori realiști.

Sincopa poate afecta în mod excepțional și o vocală accentuată: *țărînă* > *țărnă* (atestat de ex. la Creangă; cf. și *țernă*, Hogaș, D.)

6.2.4. Apocopa. În multe cazuri, alternanța *fără* ~ *făr'*, *pînă* ~ *pîn'* etc. se păstrează și în limba literară: La Eminescu *pîn'* e atestat de pildă în stilul narativ de inspirație populară: „Baba-l apucă de mijloc,... și-l băgă în țărînă pîn în glesne" *(Făt-Frumos din lacrimă)*. În loc de *fărădelege* Alecsandri scria în general *fărdelege* (D.). Apocopa lui *ă* se prezintă adesea după *r*, *n*, adică după aceleași consoane care admit ușor afereza lui *e* în limba italiană. În loc de *nu știu* Heliade s-a folosit de *nu-șt'* în textul *Sburătorului*, iar *du-t'*, în loc de *du-te*,[62] e atestat chiar și în *Lucea-fărul* („Ia *du-t'* de-ți vezi de treabă!" — spune Cătălina pajului îndrăzneț). În limba poetică astfel de forme prescurtate pot să aibă o deosebită valoare expresivă: cu toate acestea „realismul fonetic" al lui Heliade nu prea a avut urmași nici în ce privește poeții din secolul trecut.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE LA „ELEMENTE DE FONETICĂ STILISTICĂ"

1. Ca M. Grammont în unele capitole devenite clasice din al său *Traité de phonétique*, Paris, 1933.

2. Tocmai prin aceste subcapitole despre expresivitatea versului mica noastră sinteză se deosebește esențial de aceea a lui Iorgu Iordan în SLR., p. 33 — 105. Vezi însă Tohăneanu, *op. cit.*, p. 128. Despre importanța foneticii stilistice care lipsește de atîtea ori din anumite tratate de stilistică, cf. comunicarea noastră la congresul din Varșovia al slaviștilor: *Défense et illustration de la phonétique stylistique*, *Studia Slavica*, 1973, p. 41—46. Concepția noastră se sprijină în mare parte pe considerațiile lui A. Kibédi Varga, *Les constantes du poème* , Haga, 1963 (cu o bogată bibliografie).

3. Cf. V. Erlich, *Russian Formalism*, Haga, 1955. Vezi și studiile traduse în românește ale lui I. Tînianov, V. Șklovski, L. Iakubinski și O. Brik în vol. *Poetică și stilistică*, red. de M. Nasta și S. Alexandrescu, București, 1972.

4. Cf. *Introducerea*.

5. Despre această problemă, vezi în timpul din urmă excelenta comunicare a lui D.D. Blagoi la congresul din Varșovia: *Мысл и язык в поезий?* Moscova, 1973. În mod involuntar, teza comună a lui Grammont și a lui Blagoi e ilustrată și de o declarație filozofică a lui M. Preda: „Ni se poate răspunde, printr-un eseu filozofic, că e o trăsătură specifică a poporului nostru să ocolească denumirea dezastrelor și să facă *haz* de *necaz*." (*Imposibila întoarcere, Reflecții asupra prezentului*, București, 1972, p. 5—6). Nimeni n-ar încerca să dovedească valoarea expresivă a lui *a* sau *z* tocmai cu aceste cuvinte, al căror suport fonetic poate fi considerat ca „neutru" (cf. însă deosebirea dintre *haz* și *hazliu*: în a doua formă găsim deja un sufix expresiv!).

6. Cf. un exemplu din SLR., p. 61: „Binecuvîntatul badea Ionică, *mare* proprietar, mai puțin *mare* avocat, mai *mare* mîncău și în orice caz foarte *maaare* filotim la pungă..." (Cezar Petrescu, *1907*).

7. Elegia *De ce nu-mi vii* a fost trimisă *Convorbirilor*, pe la 1887, de la Mănăstirea Neamțului (transformată în parte în ospiciu), dar variantele definitive pot fi fixate între anii 1882—1883 (O., III, p. 327).

8. Această observație se referă doar la textul definitiv, deoarece în variantele anterioare conținutul expresiv al vocalei *u* nu se reazimă pe cuvîntul *brumă* care lipsea inițial.

9. Rămîne de văzut dacă și vocala *u* din *frunză* poate fi considerată ca „neutră"; după părerea noastră, nu, deoarece și în verbul „se scutur" se ascunde mult din melancolia toamnei.

10. Termenul *anafonic* ne-a fost sugerat de un articol al lui J. Starobinski: *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, *Mercure de France*, 1964, p. 243—263. Cu acest prilej se face o deosebire mai mult sau mai puțin precisă între valoarea anagramatică a unor sunete din care se poate recompune un nume întreg (ca *Cornelius*, *Scipio* etc.) și valoarea anafonică, care e numai o aluzie, o evocare a noțiunii reprezentate de „cuvîntul-cheie". Și în meditația *Venere și Madonă* avem de a face cu o serie de aliterații labiale făcînd aluzie la numele „Venerei". Se înțelege de la sine că motivele fundamentale *brumă* și *vii* („tu vicns") nu pot fi numite „cuvinte-cheie" decît în acest context foarte special.

11. Cu toate acestea, nu s-ar putea nega expresivitatea rimelor în *-eții* din sonetul *Veneția*, deoarece tocmai aceste rime se bazează pe evocarea numelui orașului legendar.

12. Cf. la Tohăneanu capitolul *Armonizarea vocalelor sub ictus* (*op. cit.*, p. 128 și urm.).

13. În cele ce urmează vom cita mai ales exemple poetice, ceea ce nu exclude existența acelorași efecte și în proza artistică.

14. Despre originile italo-franceze ale acestei strofe, cf. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, 1971, p. 201.

15. Trebuie să insistăm asupra faptului că aliterația poate fi formată și de vocale, ori inițiale, ori așezate în interiorul cuvintelor.

16. Despre valoarea expresivă a lui *î* ca vocală tipic românească vezi D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, București, 1942, p. 267 și urm.

17. Cf. Gáldi, *Stilul poetic al lui M. Eminescu*, p. 386 și urm.

18. Despre *combinație* ca fenomen stilistic vezi *Introducerea*.

19. Ca și în alte cazuri, presupunem un efect comun al consoanelor înrudite, chiar dacă e vorba de niște explozive și spirante.

Scanned with OKEN Scanner

20. Caz de epanaforă (I, 25.2.4).

21. Vezi articolul nostru apărut în LR., XVIII, 1969, p. 113—119.

22. Citat în ultimul timp de A. Ivănescu în ediția sa bilingvă (cu traduceri ruse) din 1972, p. 100.

23. Cf. excelenta monografie a Martei Amrein-Widmar, *Rhythmus als Ausdruck inneren Erlebens in Dantes Divina Commedia*, Zürich-Leipzig-Stuttgart, 1932.

24. Un adevărat *u* nu e tratat decît de poetul român: cf. nota următoare.

25. Potrivit ortografiei franceze, Rimbaud înțelege sub *u* vocala *ü* (ca și Monsieur Jourdain în *Le Bourgeois gentilhomme*).

26. M. Demetriade e cunoscut ca un înflăcărat apărător al ideii de libertate; după Macedonski, era un „revoluționar mare în fondul fondului ... nu i-e frică de nimic" (APS., p. 27).

27. Cf. Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1931, p. 71 și urm.

28. Vezi cele spuse în nota 10 despre acest termen propus de Saussure.

29. Caz frumos de sinestezie.

30. E vorba de *sania* descrisă în pastelul în chestiune.

31. Se înțelege de la sine că nici accentele dinamice nu sînt uniforme; într-o altă lucrare *(Introducere în istoria versului românesc*, p. 10), pe baza citirii unui sonet eminescian, am încercat să deosebesc mai multe feluri de accente: slab (/), mijlociu (/) și tare (∧). Toate aceste varietăți se combină atît cu durata extrafonologică a vocabulelor (⏑, ⏑́, ⏑̋) în silabele tonice, cît și cu meandrele intonației.

32. Cf. H. Morier, *Dictionnaire de poétique*, p. 1.

33. Cf. Gáldi, *op. cit.* p. 384. Cercetările fonetice necesare au fost executate de prietenul meu V. Șuteu, căruia țin să-i exprim și cu acest prilej cele mai vii mulțumiri.

34. În acest subcapitol nu ne ocupăm de ritmul prozei literare în general, ci numai de acele varietăți de proză care se apropie, într-o anumită măsură, de poemul în proză ca gen literar.

35. Despre proza ritmică a *Cazaniilor* vezi articolul nostru în LR., nr. 5, X, 1961.

36. Despre autorul probabil al *Cîntării României*, vezi articolul lui G.C. Nicolescu, *Paternitatea „Cîntării României"*, LL., I, p. 231—252.

37. Numim „ictus" accentul lingvistic intrat într-un anumit sistem de forme ritmice.

38. Eminescu, *Proza literară*, ed. E. Simion și Flora Șuteu, București, 1964, p. 194—198.

39. Repetiția *feţele — faţa* se explică prin caracterul „brouillonar" al acestui fragment (ca să reluăm un termen propus de Perpessicius).

40. Noţiunea de „cursus" (în sensul de clauzulă ritmică) a fost foarte puţin aplicată la limbile romanice moderne; rămîne de văzut, dacă, de pildă, aplicarea acestui „cursus planus" era în cazul lui Eminescu un act conştient ori nu. Am avea însă nevoie de statistici privitoare la structura ritmică a clauzulelor.

41. Despre versul liber al lui Blaga, vezi monografia noastră: *Contribution à l'historie de la versification roumanie. La prosodie de Lucian Blaga*, Budapesta, 1973.

42. Aceste rime răzleţe apar şi la numeroşi simbolişti francezi ca Verhaeren, Laforgue, Henri de Régnier etc.

43. Între „emblematic" şi „simbolic" încercăm să facem o deosebire. Primul epitet ne-a fost sugerat de reflexiile lui John Hollander: *The Metrical Emblem* (în volumul de studii *Style in Language*, New. York — London, f.d. [1960], p. 191—192); noi aplicăm acest epitet la particularităţile istorice ale unui metru în evoluţia sistemului versificaţiei (de ex. folosirea alexandrinului de către A. Mureşanu. Sub „simbolic" înţelegem tot ce se referă la expresivitatea unui metru sau a unei variante ritmice, în contextul permanent al conţinutului şi al formei.

44. Evident că, în schimb, nici iambul nu se opune în mod necesar pretinsului caracter „euforic" al troheului. Cîte idile şi tablouri vesele din viaţa poporului au fost scrise de G. Coşbuc în forme iambice! Pe de o parte, avem elegia *Mama*, pe de alta, idila *Rea de plată*.

45. Cf. Gáldi, *Introducere*, p. 97 şi urm.

46. Despre originea metrului „ultimei elegii", vezi *Introducere*, p. 241 şi articolul nostru, mult mai amănunţit, în *Acta Linguistica Hungarica* (1962, p. 287—305): *Une strophe, ses métamorphoses et son expressivité de Goethe à Eminescu*.

47. De exemplu metrul elegiei *Mortua est!* e identic cu forma spaniolă numită „verso de arte mayor":

$$\cup \mid \angle \cup \cup \angle \cup \mid \cup \angle \cup \cup \angle [\cup]$$

cf. Gáldi, *Introducere*, p. 132, 368, 407.

48. Despre teoria rimei, vezi monografia recentă a lui Zs. László, *A rim* (Rima), Budapesta, 1972 (cu o bogată bibliografie).

49. Cf. alternanţa destul de liberă a hexasilabului şi a pentasilabului trohaic în multe balade populare ca în *Miorița*.

50. Cf. fr. *pause métrique*. În declamaţia clasică ea implică o mică pauză chiar şi la sfîrşitul unui vers legat prin „enjambement" de versul următor.

Scanned with OKEN Scanner

51. Cf. îndeosebi rimele „muiate" ca *vremi / chemi, plîngi / frîngi*, s-o-*ngropi stropi*, precum și cea bazată pe grupul *-înt*: *pămînt / vînt*.

52. Vezi analiza publicată în *Apendice*.

53. Despre incertitudinile de acest fel ale semnificației (simbolice ori nu), vezi între altele studiul sugestiv al lui I. Lotman *Problema semnificațiilor în sistemele modelatoare secunde*, în vol. *Poetică și stilistică*, red. de M. Nasta și S. Alexandrescu, București, 1972, p. 345 și urm.

54. În unele cazuri, insistența rimelor gramaticale poate da naștere unui fel de „neoprimitivism" ca într-un frumos *Coral* de V. Huzum (care ilustrează o piesă de J.S. Bach): „Îngerul s-a *închinat*/și fecioara a *vestit*,/la pămînt s-a *aplecat*/și fecioara s-a *oprit*.../Cînd de jos a *ridicat*/crinul care l-a *primit*,/fața ei s-a *luminat*, / inima i-a *înflorit*."

55. Despre reabilitarea treptată a asonanței în poezia cultă, v. Gáldi, I.V.R. p. 462.

56. Dat fiind că Blaga era și un excelent cunoscător al limbii grecești vechi, nici nu ne poate surprinde faptul că în monologurile lui Zamolxe trimetrul iambic, deși foarte rar în poezia română, joacă rolul unui metru emblematic.

57. Despre lungirea vocalelor accentuate, cf. I. Iordan, SLR., p. 59 și urm.

58. Despre lungirea vocalelor *o* și *u*, vezi I. Iordan, SLR., p. 60—61.

59. Cf. I. Iordan, SLR., p. 41 și urm.

60. Acest alexandrin arhaic e relativ frecvent la Blaga; var. *nempărțit* ca formă scrisă e rară în literatură. Cf. *nențeles* la Eminescu *(Dintre sute de catarge...)*.

61. *Proza lit.*, p. 19. *În naltul*, în loc de *în înaltul*, e și un caz de haplologie, cerut de eufonia textului. Expresia se regăsește și în *Sărmanul Dionis (Proza lit.*, p. 36).

62. Mai sus (**III, 6.1**) am relevat *dut-te* și la Caragiale.

APENDICE

GENEZA POEZIEI: *DINTRE SUTE DE CATARGE...*
ÎNCĂ O DATĂ: *EMINESCU ŞI FOLCLORUL*

Republicînd această analiză, oarecum uitată, apărută pentru prima dată în *Viaţa românească* (1964, nr. 4—5, p. 359—364), aş dori să ilustrez cu un exemplu în plus acele principii care au inspirat întreaga noastră lucrare de stilistică: alegerea, combinaţia şi efectele de convergenţă. Totodată, ne pare interesant să ne ocupăm puţin, ca îndrumare pentru viitor, de o poezie a cărei geneză e determinată de anumite motive folclorice. S-ar putea spune că o doină culeasă de Miron Pompiliu se transformă sub ochii noştri într-un „lied" de o semnificaţie aproape simbolică. Variantele ne introduc, ca de obicei, în tainele atelierului eminescian; e extrem de instructiv să observăm nu numai jocul umbrelor ce se mişcă între sferele conştientului şi inconştientului, dar şi anumite principii de ordin riguros estetic, ca eliminarea unui termen prea dialectal *(cloambă*, Bihor, Hunedoara etc.) şi evitarea unei asonanţe *(gîndurile / vînturile)* care, pe vremea lui Maiorescu, ar fi fost inadmisibilă în poezia cultă a epocii.

Se ştie de mult cît de importantă e inspiraţia folclorică pentru opera celui mai mare poet român; chiar şi universalitatea din ce în ce mai recunoscută a operei eminesciene se explică în bună parte prin autenticitatea şi adîncimea acestui contact cu spiritul poeziei populare. În această privinţă Eminescu stă precum s-a mai constatat în repetate rînduri, alături de Goethe, Puşkin, Sevcenko, Heine, Petöfi şi Arany, pentru a numi numai cîteva dintre „farurile" poeziei europene de la preromantism pînă la victoria realismului. Sub acest raport, să nu uităm nici exemplul strălucit al marilor compozitori: de la Mozart pînă la Enescu şi Bartók cîţi compozitori s-au folosit de motive folclorice chiar şi în operele în legătură cu care ar fi greu să vorbim despre un fel de „populism" muzical! Să ne gîndim de pildă la partea a doua din celebrul concert pentru vioară al lui Bartók; nu răsună oare şi în ea, în această capodoperă a muzicii contemporane, o stră-

Scanned with OKEN Scanner

moşească melodie din Banat, cunoscută, între altele, din colecţia postumă a lui Gh. Lighezan?

Iată cadrul în care trebuie să punem o observaţie a lui G. G. Ursu, pe care am găsit-o în articolul său intitulat *Eminescu: amiciţii şi adversităţi contemporane* (*Limbă şi literatură*, vol. V/1961, p. 249): „Colecţia lui Miron Pompiliu a furnizat marii poezii eminesciene şi alte ecouri:

Nime-n lume nu aude
Strigătele sale crude

(Giurgiu)

Să le bată vînturi grele,
Vremurile, vînturile,
Ca pe mine gîndurile.

(Jelui-m-aş)

Pentru a înţelege ce însemnătate are această observaţie care, în mod evident, implică o aluzie la geneza cîntecului postum *Dintre sute de catarge...* (1880) (publicată pentru prima oară doar în 1902 în *Sămănătorul* şi în ediţia Hodoş) trebuie să ţinem seama de faptul că avem de a face cu o filiaţie cam neobişnuită din punctul de vedere al operei eminesciene. Pînă acum s-au descoperit motive folclorice mai ales în poemele care, deşi nu sînt „prelucrări şi imitaţii", ca bunăoară *Fata-n grădina de aur*, relevă direct caracterul lor popular: cînd Ovid Densusianu, în cursul universitar *Evoluţia estetică a limbii române* (1931 — 1932), a studiat ca exemple ale inspiraţiei populare poeziile *Revedere*, *Ce te legeni ...* şi *La mijloc de codru des...* n-a făcut altceva decît să expună în mod ştiinţific nişte fapte de mult recunoscute de toţi cititorii şi admiratorii lui Eminescu. La aceste poezii compuse „în stil popular" — precum se citea odinioară şi în unele manuale şcolare — s-a adăugat mai tîrziu, tot în perfectă armonie cu opinia publică, „răvaşul" intercalat în *Scrisoarea III*, iar în legătură cu *Călin* — mulţumită cercetărilor lui A. Gorovei, — s-a conturat un adevărat ciclu „Călin" cu care mă ocup şi eu în cartea mea despre *Stilul poetic a lui Eminescu*. Cu totul deosebită e situaţia în ceea ce priveşte cîntecul *Dintre sute de catarge ...*; în acest caz, nici comentariul, de obicei atît de bine informat, al lui Perpessicius (1958) nu semnalează existenţa unor motive folclorice asemănătoare care ar fi putut să servească de model la compunerea cîntecului în chestiune. Prin urmare, avem de a face cu un fel de „filiaţie ascunsă" care, tocmai din cauza caracterului său, ne va releva poate mai mult din tainele plăsmuirii eminesciene.

Al doilea text semnalat de G. G. Ursu este un fragment luat dintr-un cîntec melancolic bine cunoscut, pe care îl găsim — după amabila comunicare

a Floricăi Dimitrescu — de exemplu în *Antologia română* întocmită de M. Pompiliu „pentru uzul școalelor secundare" (ed. a III-a, Iași, 1890, p. 107):

Jelui-m-aș și n-am cui
Jelui-m-aș codrului;
Codru-i jalnic ca și mine
Că nici frunza nu-i rămîne,
Numai grele clomburele
Să le bată vînturi grele,
Vremurile, vînturile,
Ca pe mine gîndurile.

Se poate constata ușor că textul utilizat de Eminescu și redescoperit de G. G. Ursu arată un anumit efort de sublimare (deși e vorba după toate probabilitățile, de tînguirile unui haiduc care nici spre toamna tîrzie nu poate să-și caute adăpost într-un sat). Ca idee deosebit de fecundă, trebuie relevat în primul rînd rolul simbolic al v î n t u l u i ; cine n-ar simți că aceste vînturi grele evocă atît „marea trecere" în general, cît și un fel de paralelism între puterea neînduplecată a vîntului de toamnă și tumultul interior al gîndurilor? Valoarea imaginii e potențată și de formularea textului: dat fiind că Miron Pompiliu era un culegător extrem de migălos, putem atribui direct unui poet anonim din munții Beiușului întreaga „instrumentație" a versului; atît frumoasele aliterații și transformarea ditroheilor obișnuiți în unități „peonice", cît și efectul unor rime (sau asonanțe) hiperdactilice (*vînturile / gîndurile*). Iată acum ce a creat Eminescu din acest cîntec mișcător, bogat în acorduri minore chiar în poezia populară.

Înainte de a trece la o analiză sumară a variantelor eminesciene, mai avem de făcut o observație. Tot G. G. Ursu a scos din labirintul aproape inextricabil al memoriilor și al amintirilor privitoare la Eminescu un amănunt care merită să fie citat și în legătură cu reflexiile noastre (cf. D. Teleor, *Eminescu intim*, București, 1909, *Limbă și literatură*, vol. V, p. 246); „Poetul mergea cu Teleor și alți gazetari de la *România liberă* la birtul lui Șerbănescu din hanul lui Kiriazi. Eminescu punea capul între mîini și î n c e p e a s ă c î n t e d o i n e d i n T r a n s i l v a n i a, așa cum le cîntau mocanii și cînta cîte o oră întreagă. Ardelenii aflați la masă plîngeau cu lacrimi".

De ce n-am presupune că Miron Pompiliu, unul dintre cei mai buni prieteni ai poetului, i-a comunicat lui Eminescu melodia cîntecului în chestiune? Cu alte cuvinte de ce n-am putea presupune că și versul „Vremurile, vînturile" palpită în sufletul poetului ca o m e l o d i e, ca un crîmpei de viață trăită, ca o impresie muzicală?

În mod curios, melodia amintită a început să se transforme într-un fel de obsesie în perioada de la 1878 pînă la 1880, cînd poetul, devenit ziarist bucureștean, pare a fi vizitat o dată sau în repetate rînduri litoralul Mării Negre;

ca şi cînd ar fi existat vreo analogie nu numai ritmică, ci şi logico-afectivă între construcţia „V r e m u r i l e, vînturile" din textul doinei şi expresia „V a l u r i l e, vînturile", care caracterizează chiar şi primele variante eminesciene. Ivirea motivului marin — care ca fenomen literar paralel e comun şi cu *Marine*, această minunată poezie impresionistă a lui Rimbaud — explică nu numai geneza ultimei elegii *(Mai am un singur dor)*, ci şi aceea a cîtorva poezii postume *(Ce suflet trist, Dintre sute de catarge... Cu pînzele-atîrnate)*. În fiecare din acestea regăsim acelaşi tablou marin care, în mod neîndoios, se îmbină din ce în ce mai mult cu presimţirea morţii:

Cum nu se simte blestemat
De-a duce-n veci nevoi?
< O, valuri, valuri cari bat >
O, v a l u r i a l e s f i n t e i m ă r i,
Luaţi-mă cu voi!

(Ce suflet trist)

De ce mă întristează
C î n d v a l u r i l e m o r,
Cînd altele urmează
Rotind în urma lor?

(Cu pînzele-atîrnate)

Iată cadrul în care trebuie aşezate variantele „liedului" care ne preocupă. La început şi acest text avea numai trei strofe, ca „liedurile" clasice ale lui Goethe, ori Heine; se înţelege de la sine că această simetrie riguros construită a îndepărtat textul nou de la modelul său folcloric, formulat într-un fel de stil epigramatic, dar fără strofe bine închegate. Impresia vizuală e evidentă; totodată se observă şi efortul de a depersonaliza metafora clasică care determină „funcţiunea" peisajului evocat. Fiecare dintre acele „corăbii părăsite" despre care e vorba la început pare a reprezenta, după formula lui Petrarca *(Passa la nave mia...)*, soarta unui om, iar expresia uşor cadenţată „Vînturile, valurile" simbolizează vicisitudinile cele mai diverse ale vieţii. Mai lipseşte încă din text acea întrebare dureroasă fără care cititorul de azi nici nu şi-ar putea închipui începutul acestui cîntec:

Varianta A

Subvarianta a)

A corăbiilor soarte
Părăsindu-şi malurile
E ca-n lume să le poarte
Vînturile, valurile.

Subvarianta b)

Văd corăbii părăsite
Ce-şi lăsară malurile:
Să le bată sînt ursite
Vînturile, valurile.

Scanned with OKEN Scanner

Adevăratul sîmbure al variantei A e însă constituit din strofa a 2-a din care cunoaştem opt variante; să alegem dintre ele acele două care arată în modul cel mai plastic dezvoltarea treptată a ideilor şi a formei:

Subvarianta 2°	*Varianta A*
O durere-aşa de [-] adîncă	Taină neagră este jalea
Îmi străbate cînturile,	Ce-mi străbate cînturile.
Ca şi azi le-ngînă încă	De mă-ngînă-n toată calea
Valurile, vînturile.	Valurile, vînturile.

În loc de a spune „Şi viaţa-mi e o navă" poetul a prezentat cînd „cînturile sale cînd d u r e r e a (sau j a l e a) sa ca o corabie „îngînată" de valuri şi de vînturi.

Dar chiar şi această mîngîiere foarte relativă a „valurilor şi a vînturilor" era menită să dispară din ultima strofă care s-a păstrat în şase variante. Comparînd prima cu cea din urmă, putem observa o tranziţie destul de bruscă de la un moment de seninătate la pesimismul cel mai adînc:

Subvarianta 1°	*Varianta A*
Sînt pierdut singurătăţii	Şi menit sînt să n-am parte
Şi departe [-s] malurile,	A ajunge malurile
Astfel vecinic mă îngînă	Căci mă duc tot mai departe
Vînturile, valurile.	Vînturile, valurile.

După aceste arpegii, care cel puţin în parte s-au cristalizat deja într-o formă extrem de artistică, varianta B nu pare rezultatul unei şlefuiri ulterioare, ci ca o reîncepere, un nou joc combinatoriu cu refrenul de origine folclorică. Deocamdată dispare tabloul portului cu „corăbiile părăsite"; în schimb, apar pentru o clipă acele „păsări călătoare" pe care le cunoaştem şi din alte texte eminesciene ca bunăoară din *Cîntecul unui mort* (adică din ciclul *Despărţire*). Mai e de amintit că între strofa care conţine motivul păsărilor şi prima strofă din varianta B nu există nici o legătură directă:

Subvarianta 1	*Varianta B*
Dintre paseri călătoare	Peste viaţa-mi sfărîmată
Cari lasă malurile,	Gonind idealurile
Cîte vor străbate oare	Pe de-apururi vor străbate
Vînturile, valurile.	Vînturile, valurile.

Scanned with OKEN Scanner

Restul variantei B, încă atît de diferită de textul definitiv, relevă cu o sinceritate neobișnuită chiar și la Eminescu contrazicerile care sfîșiau sufletul poetului:

Și dorința după ele
Îmi străbate cînturile
Dar mă sfarămă rebele [!]
Valurile, vînturile.

Ah departe luce-[o] steauo
Ce lumină malurile,
Oare cînd o vor ave-o [adică: avea-o].
Vînturile, valurile.

Oare cînd o vom privi-o
Luminînd pămînturile,
Mă despart de a mea zi[o]
Valurile, vînturile.

La Eminescu simbolul astral se interferează totdeauna cu „Lumina stinsului amor" și cu o evocare aproape mistică a iubitei din Ipotești (cf. mai ales meditația *Melancolie)*; în acest caz, ne-am putea gîndi și la un simbol mai general al fericirii (v. și ultima strofă din poezia *Cu pînzele-atîrnate* : „Un crez adînc pătrunde-va / De-apururi omenirea / Că undeva, undeva / E fericirea...". În strofa a 3-a a textului definitiv va fi vorba de *noroc* și de *idealuri* ceea ce ar putea atesta tot o interpretare mai generală a simbolului. În orice caz, chiar și imaginea acestui ideal îndepărtat e întunecată de presimțirea din ce în ce mai dureroasă a unui deznodămînt tragic; vînturile și valurile nu mai „îngînă" o „taină neagră", ci joacă rolul unor forțe oarbe („Mă despart de a mea zio").

Iată încercările de la care — probabil din cauza dispariției mai multor variante intermediare — nu conduce n i c i o c a l e d i r e c t ă la textul definitiv. Acesta din urmă e bogat în inovații și în amănunte aproape improvizate; totodată, numai în el regăsim un ecou al asonanței *vînturile/gîndurile*, care, nefiind o rimă „perfectă", ar fi fost inacceptabilă după canoanele poeziei culte. În prima strofă se restabilește tabloul portului, dar în locul acelor „corăbii părăsite", care și-au lăsat undeva „malurile", apar sute de corăbii care aproape s u b o c h i i n o ș t r i își lasă portul pentru a fi expuse vînturilor și valurilor. În strofa 2-a se utilizează motivul păsărilor pe care l-am descris mai sus în legătură cu varianta B. Poetul va recurge deci la un paralelism extrem de sugestiv, punînd două întrebări pe care și strofele următoare le vor lăsa în suspensie. Totuși, un fel de răspuns indirect se degajă din strofa a 3-a, care reia, sub o formă

depersonalizată, începutul variantei B. Textul nu ne permite ca să atribuim vînturilor şi valurilor cruzimea şi indiferenţa unor forţe oarbe; dimpotrivă, ele par a reprezenta şi binele şi răul ce ne oferă viaţa:

Varianta B	*Textul definitiv*
Peste viaţa-mi sfărîmată	De-i goni fie norocul,
Gonind idealurile,	Fie idealurile,
Pe de-apururi vor străbate	Te urmează în tot locul
Vînturile, valurile.	Vînturile, valurile.

Ultima strofă constituie o adevărată surpriză. Deşi avem de a face cu un motiv derivat din varianta A, nimeni n-ar putea nega că s-a produs acum un salt calitativ. Pe cînd primele două faze nu conţineau decît descrierea aproape pasivă a unui tablou metaforic (sau simbolic), în catrenul final al textului definitiv s-a concentrat o puternică antiteză: nepăsării contemporanilor i s-a contrapus viitorul strălucit al unei opere de artă care zboară prin timp şi spaţiu ca „valurile, vînturile". Chiar şi această antiteză se explică, în ceea ce priveşte prezentarea ei lingvistică, prin modelele folclorice supracitate; în amîndouă cazurile cuvîntul *gîndul* sau *gîndurile* evocă — pe două planuri diferite — personalitatea cîntăreţului:

Varianta A	*Subvarianta a) la varianta B*
Taină neagră este jalea	Urmărind să saturi jalea
Ce-mi străbate cînturile,	Ce-ţi străbate cînturile,
De mă-ngînă-n toate calea	Lîngă tine îşi fac calea
Valurile, vînturile.	Valurile, vînturile.

Textul definitiv

Ne-nţeles rămîne gîndul
Ce-ţi străbate c î n t u r i l e,
Zboară vecinic, îngînîndu-l
Valurile, vînturile.

Din punctul de vedere al expresivităţii acustice, ultima strofă este o perlă *sui generis* chiar şi în poezia lui Eminescu. În acest catren silaba -în-, acest grup de sunete propriu n u m a i l i m b i i r o m â n e revine de şase ori, caracterizînd acordul final al tuturor versurilor! Ar fi oare vorba numai de rezultatul strălucitor al unui joc? Să nu uităm că chiar şi acest efect de

Scanned with OKEN Scanner

armonie expresivă derivă din textul notat cu atîta precizie de Miron Pompiliu:

Să le bată *vîn*turi grele
Vremurile, *vîn*turile,
Ca pe mine *gîn*durile...

„Ieşite de sub mîna lui Eminescu", a scris nu de mult despre aceste strofe M. Brătucu, „versurile cîntă, imaginile cîntă" *(Limbă şi literatură,* vol. VI, p. 173). Sinteza e într-adevăr perfectă: ea dovedeşte că Eminescu a rămas credincios pînă în ultimele clipe ale vieţii sale maselor populare din care s-a ridicat spre culmile poeziei universale.

Scanned with OKEN Scanner

POSTFAȚĂ

L. Gáldi, eminent romanist și românist de prestigiu, savant rafinat de largile orizonturi ale culturii, s-a născut la 22 mai 1910 la Miskólc (Ungaria); după ce și-a făcut studiile liceale la Arad, la liceul „Moise Nicoară", a urmat cursuri universitare strălucite la Budapesta (secțiile maghiară, română și franceză) și apoi la Paris, ca bursier, între anii 1932—1935, perioadă în care a funcționat ca lector la École des Langues Orientales Vivantes [1]. În 1938 a fost abilitat docent la Universitatea din Budapesta unde a lucrat în continuare în calitate de conferențiar delegat. În anii din urmă a condus Secția de lexicografie și de lexicologie a Academiei de Științe din Budapesta, al cărui membru corespondent era din 1942 și a predat la Universitatea Eötvös Loránd ca profesor onorar atît cursuri de filologie romanică, cît și de limbă și de literatură română; L. Gáldi nu s-a despărțit de Universitate decît cu două săptămîni înainte de prematurul său sfîrșit de la 4 februarie 1974.

Deschis totdeauna noului, pe care nu îl profesa dintr-o excesivă prudență, dar cu care era totdeauna la curent, L. Gáldi pledează în lucrările sale, dintr-o perspectivă modernă, interdisciplinară, pentru apropierea dintre cercetările de limbă, literatură și muzică sub semnul culturii. L. Gáldi a fost unul dintre acei rar lingviști pentru care studiul limbii nu poate fi separat de literatură, de artă în general. Publicînd încă de foarte tînăr (primele sale opere văd lumina tiparului în 1932), L. Gáldi a lăsat în urma lui o operă vastă ce acoperă numeroase și variate domenii cu lucrări de mare valoare, caracterizate prin rigoare științifică, o impresionantă informație, o rară forță de disociere și numeroase soluții originale.

[1] Ținem să mulțumim pe această cale, pentru prețioasele informații furnizate, d-nei Irina Gáldi, soția lui L. Gáldi, și profesorului Béla Kelemen (Cluj). Am utilizat și unele date cuprinse în necrologul lui L. Gáldi semnat de S. Mikesy, publicat în *Onoma* (Belgia), XVIII (1974) 3, p. 587-590.

Dotat cu o excepțională putere de asimilare — ca savant și ca poliglot — a limbilor străine, L. Gáldi își redacta cu eleganță articolele, pe lîngă limba sa maternă, și în română, în franceză, în italiană, în germană, în rusă.

Stilistician cu îndelungată experiență și cu solide cunoștințe, L. Gáldi se considera elevul unor personalități în materie ca C. Tagliavini, G. Bertoni, I. Siciliano, P. Hazard, M. Roques, A. Sauvageot și, indirect, al lui V.M. Žirmunskij, al cărui volum *Vvedenie v metriku* (Introducere în metrică), (Leningrad, 1925) a determinat concepția lui L. Gáldi relativă la noțiunile esențiale de prozodie[1], exprimată, de exemplu, în primul său studiu pe această temă, *Le mètre et le rythme*, Revue des Études Hongroises, Paris, 1936-7, p. 71-85. O serie largă de studii semnate de L. Gáldi sînt dedicate unor probleme cu caracter teoretic general ca limbajul poetic și stilul, în care aduce contribuții substanțiale: *Költői nyelvünk legújabb gazdagodása* (Îmbogățirea limbajului nostru poetic), *Magyar Nyelvőr*, 3, 1956, p. 316—323); *Principes de stylistique littéraire romane*, BRPh, II, 1963, no. 2, 5—31; *Personalité et style*, în *Poetyka i stylistika slowiańska*; *La fonction poétique du langage*, în *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis*, I, Budapest, 1970, p. 3—6; *Les phénomènes de convergence dans la stylistique contemporaine*, ACILR. (1962), X, 3, p. 325 — 330; *Les fonctions du stylème dans le langage poètique*, în *Annales ...*, 1973, IV, p. 109 — 114. *Défense et illustration de la phonétique stylistique*, *Studia Slavica*, 1973, p. 41—46.

În domeniul prozodiei, al metricii, al versificației generale și romanice L. Gáldi a publicat un mare număr de lucrări în care vederile personale sînt susținute de o amplă documentare, *Ličnost' poeta i technika sticha*, *V. Ja.*, 1967, p. 53 — 58; *Essai d'une intérprétation fonctionelle du vers*, în *Acta Linguistica Hungarica*, III, 1953, p. 373—409; *Az olasz költői nyelv ès a humanizmus (Limba poetică italiană și umanismul)*, Budapesta, 1957 (în vol. *Renaissance-tanulmànyok — Studii despre Renaștere)*; *Szenczi Molnár Albert zsoltárverse (Psalmii lui Szenczi Molnár Albert)*, Budapest, 1958; *Personalité du poète et technique du vers*; *Le mètre et ses variantes typiques*, în *To honor R. Jakobson*, 1967, I, p. 692—696; *Principes de stylistique littéraire romane*, în *Beiträge zur romanischen Philologie*, II, 1963, 2, p. 5—31, *Réflexions sur les effets de phonétique expressive dans les langues romanes*, *Actes du IX-e Congrès International de Linguistique romane*, Lisboa (1958), p. 231—232; *Les origines provençales de la métrique des „canzoni" de Pétrarque*, ACILR, X, (1962), p. 783—789; *Réflexions sur la structure de l'alexandrin néolatin*, ACILR, XI/,3, p. 1643—1652.

Atras și de versificația unor limbi extra-romanice, L. Gáldi a scris: *Contribution à une typologie de la versification finno-ougrienne Va. Jb, XXXVI*, 1964, p. 1—30; *Zu einigen Problemen des Versbaus in den Samojedischen Schamange-*

[1] După mărturisirea lui L. Gáldi din prefața la *Introduzione alla stilistica italiana*, Bologna, 1971, p. IX.

sängen în *Glaubenwelt und Folklore der sibirischen Völker* (1963), p. 135—147; precum și recenzia din *Nyelvtudomány Közlemények* (Budapesta, 1959, p. 132 ș.u.) la R. Austerlitz, *Ob Ugric Metrics*, Helsinki, 1958; *Andre Ady et les traditions de la métrique finno-ougrienne*, ALH XXI (1971), 379—390, volumul *Ismerjük meg a versformákat*, Budapest, 1961 (*Să cunoaștem formele de versificație*), poate fi considerat nu numai un tratat de metrică maghiară dar, prin numeroasele referințe la diferite tipuri de versificație europene, o schiță de „metrică comparată" [1].

În mod particular, L. Gáldi s-a aplecat cu o perfectă înțelegere asupra prozodiei și asupra valorilor estetice cercetînd multiple aspecte concrete din poezia rusă: *Les variétés de l'accent dans le vers russe*, în *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, VI, 1960, 3—4, p. 315—329: *Az orosz funkcionalis problémái* (*Probleme funcționale ale versului rus*), în *Studia Slavica*, 6, 1960, p. 325—329; *Remarques sur l'expressivité de la syntaxe poétique de Lermontov*, în *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, IX, 1963, 1—4, p. 55—74; v. și *O vyrazitelnosti sintaksiceskich srdstov v lirike Lermontova* (*Expresivitatea mijloacelor sintactice în lirica lui Lermontov*), *Sl. Fil.*, IV, 1963, p. 343 — 351; *Aleksandriyskiy stich Lermontova*, *S. Slav.*, 14, 1968, p. 157—168; din poezia franceză: *Deux aspects caractéristiques du style beaudelairien*, *WZUB*, 18, 1969, p. 611—626; *Un aspect peu connu du style poétique de Musset* (*analyse du poème „Stances"*), în *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, 16, 1964, p. 21—30; sau din literatura *italiană*: *Az olasz költői nyelv és a humanizmus* (Limba poetică italiană și umanismul), Budapest, 1957, p. 387—397; L. Gáldi a întreprins de asemenea cercetări soldate cu rezultate valoroase despre Dante, Machiavelli, Leopardi.

Interesul multilateral al lui L. Gáldi pentru cultură, pentru literatură, explică predilecția sa pentru zonele de graniță între limbă și literatură, pentru interferențele dintre ele, pentru stilistică, domeniu în care a adus contribuții fundamentale, în lucrări bogate în sugestii pline de sensibilitate estetică. Posesor el însuși al unui stil atrăgător caracterizat printr-o mare suplețe, în ultimii ani L. Gáldi a publicat două erudite opere de sinteză în domeniul stilisticii: *Précis de stylistique française*, Budapest, 1967, și *Introduzione alla stilistica italiana* [2], Bologna, 1971, amîndouă bine primite de presa de specialitate.

Cunoscător al unui mare număr de limbi (romanice, germanice, slave), L. Gáldi, comparatist de elită, a cercetat în opera sa influențele culturale și contactele literare care determină circulația formelor metrice. În acest sens, el este inițiatorul unei metode comparative în versificație, metodă limpede evidențiată într-o serie de studii ca de ex. *Le origini italo-greche della versificazione rumena*, Roma, 1939;

[1] Vezi C. Tagliavini în prefața la L. Gáldi, *Introduzione alla stilistica italiana*, p. VIII.

[2] Apărută înainte sub formă de curs universitar: *Elementi di stilistica italiana*, Tankönyvkiado, Budapest, 1968; *V.* și *Az olasz stilistika néhány alapprobléмája* (Cîteva probleme fundamentale ale stilisticii italiene), în *Filologiai közlöny*, XV (1969), 377—386.

Littérature comparée et métrique comparée en Europe orientale, în *Acta literaria Acad. Hung.* V, p. 207—213; *Problèmes de versification dans les pays danubiens*, *Helicon*, V, p. 87—98. Aceloraşi preocupări li se circumscrie comunicarea ţinută la al XIII-lea Congres Internaţional de lingvistică şi filologie romanică, Québec, 29 aug.—5 sept. 1971, *Deux aspects du style romantique néo-latin : Lamartine et Heliade*, ca şi articolul *Struktura stansov Cida v russkom perevode* (Structura versurilor *Cidului* în traducere în limba rusă), *Slavic poetics essays in honor of Kiril Taranovsky*, 1973, Mouton, The Hague-Paris, p. 135 — 142, în care face fine observaţii asupra mecanismului traducerii *Cidului* în limba rusă.

L. Gáldi s-a ocupat permanent de numeroase aspecte ale lingvisticii maghiare de exemplu în *L'état de la langue hongroise à l'époque des Lumières*, Akadémiai Kiado, Budapest, 1971 p. 73—81. Şi în domeniul maghiar se observă interesul său marcat spre comparaţie, de data aceasta între maghiară şi alte limbi: *Contributions à l'étude des lexiques latins-hongrois du moyen âge*, Budapest, 1938 (52 p.); *L'origine du nom des hussards*, Lingustica Slovaco (Pressburg), I, p. 53—59; *La penetrazione delle voci italiane nel latino medioevale d'Ungheria*, Torino, 1942, extras din *Archivio glottologico italiano*, XXXIV, fasc. II, 1942, p. 5—28; *La fortuna dello stile leopardiano in Ungheria*, Budapest, 1967; *Sur quelques pionniers des rapprochements étymologiques slavo-hongrois*, *Studia Slavica*, I, fasc. 1—3, p. 81—101, Budapest, 1955; *Contributions hongroises à la découverte de la langue roumaine*, *Acta Linguistica* (Budapest), VII, p. 17—22; *A magyar Baudelaire fordítások* (Traducerile din Baudelaire în limba maghiară), în *Eszmei és irodalmi találkozások*, Budapest, 1970, p. 347—383; *Sur quelques mots d'origine romane de la langue hongroise*, în *Festschrift W. Giese*, Hambu g, 1972, p. 47—50.

Nici problemele limbilor creole nu au fost absente dintre preocupările lui L. Gáldi după cum o dovedesc articolele: *Problemi di sostrato nel creolo-franceze*, în RLR, 1933, p. 366 şi urm.; *Esquisse de la structure gramaticale des patois française-créole*, în Zs f. fr. Sprache und Lit. (Berlin) L, VIII, 1934, p. 257—295.

Un domeniu căruia L. Gáldi i s-a dedicat cu pasiune a fost cel lexicografic şi lexicologic. Preocuparea sa pentru lexicografie s-a manifestat încă din tinereţe, cînd şi-a prezentat teza de licenţă cu titlul *A magyar szótárirodalom hatása az oláhra* (*Influenţa lexicografiei ungare asupra celei române*), *Nyelv tudomány közlemények*, XLVIII, 1931—1934, p. 68—83, 243—265. Activitatea lui L. Gáldi în acest vast domeniu a fost continuată prin articole ca *Szótárirásunk egyik fordulópóntija (O cotitură în lexicografia noastră)*, Budapesta, 1955 (Extras din *Magyar nyelv*, 2 (1955), p. 201 — 212; *Slovoromanskogo proishozdenio russkom iazyke* (Cuvinte de origine romanică în limba rusă), Moskva, 1958; *Hongrois gond „pensée, soin souci"*, în culegerea *Mélanges offerts a Aurélián Sauvageot pour son soixante-quinzième anniversaire*, Budapest, 1972, p. 89—91, *La néologie en Europe cen-*

trale et orientale, în *Litt. hongroise-litt. européene*, Budapest, 1964, p. 275—285 sau volumul *Á magyar szótárirodalom története a felvilágosdás korában és a reform-korban* (Istoria lexicografiei maghiare în epoca Luminilor și a Reformei), 1957, lucrare amplă, de 586 p., cu caracter istoric pe care a prezentat-o ca teză pentru doctoratul său academic.

Stăpîn pe istoria cuvintelor, pe multiplele relații dintre ele, L. Gáldi a fost redactorul principal al *Dicționarului tezaur al limbii maghiare*, din care însă nu a avut bucuria de a vedea publicat nici un volum în timpul vieții lui; ani lungi de laborioase cercetări a închinat L. Gáldi unei alte opere grandioase, *Dicționarul limbii lui Petőfi*, din care a apărut în nov. 1973 primul volum. Cu puține zile înaintea dispariției sale L. Gáldi lucra la al II-lea volum al acestui dicționar și în seara de 22 ian. 1974 a dat un interviu asupra stadiului lucrării. L. Gáldi s-a preocupat și de aspectul practic al învățării limbilor, elaborînd numeroase dicționare bilingve. Astfel, el este autorul unui dicționar spaniol-maghiar și al pandantului său maghiar-spaniol (1958). De asemenea a pregătit un adaos la dicționarul italian-maghiar al lui Herczeg Gyula, apărut în 1955, iar în colaborare cu L. Hádrovics a redactat dicționarele ruso-maghiar (1951) și maghiar-rus (1952).

Dar se poate afirma că cea mai mare parte a energiei sale creatoare L. Gáldi a pus-o în slujba limbii române. Contribuțiile sale sistematice la mai buna cunoaștere a unor etape importante ale istoriei limbii române, a limbii literare române etc. poartă pecetea personalității sale puternice, a metodelor sale riguroase de cercetare, a originalității gîndirii sale lingvistice. Ele au fost concretizate într-un lung șir de studii și volume, ca și în numeroase comunicări ținute la diferite congrese, în țara noastră sau în străinătate. despre aspecte diverse ale limbii române.

Este, astfel, semnificativ de menționat că — după ce pînă în 1938 publicase circa zece articole cu caracter variat, dintre care cele mai multe dedicate limbii române —, L. Gáldi prezintă pentru a fi abilitat privat-docent o teză, rod al unei asidue munci, timp de șapte ani, privind relațiile româno-grecești: *Les mots d'origine néo-grecque en roumain à l'époque des phanariotes*, Budapest, 1939, 270 p. Lucrarea, prin care se aruncă o lumină nouă asupra limbii române în sec. al XVIII-lea, a fost în general bine primită de critica vremii, și — cu unele amendamente — și-a păstrat actualitatea pînă astăzi.

Dealtfel, L. Gáldi a continuat să revină cu completări în acest domeniu al istoriei limbii române și în studii ulterioare: *Miscellanées graeco-valachica*, I, Budapest, 1948, p. 42—47, 111—118, 177—186 (extras din *Études slaves et roumaines*), *Grecismele fanariote în limba poetică română*, LR, 2, 1965, p. 213—224; *Sur quelques éléments néohelléniques de la langue roumaine parlée d'autrefois*, în volumul *Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland in der neueren Zeit*, Berlin, 1968, p. 437—456. În lucrarea mai veche *Problemi di geografia linguistica nel rumeno del Settecento*, Roma, 1938, L. Gáldi se ocupă, trăgînd concluzii deosebit

de interesante, de repartiția geografică în română a elementelor din neogreacă și turcă.

Anul 1944, cînd L. Gáldi a tipărit *Dictionarium Valachio-latinum* al lui Samuil Micu, Budapest, 496 p., înseamnă o altă dată importantă în istoricul lucrărilor sale, o altă dovadă concretă a interesului manifestat de el pentru istoria limbii române. Dealtfel cu un an înainte, L. Gáldi se preocupase de neologismele din Transilvania și de activitatea lui P. Iorgovici în *Az erdélyi román nyelvújitas* (Înnoirea limbii române în Ardeal), Budapest, 1943. Preocuparea pentru dicționare merge mînă în mînă la L. Gáldi cu interesul său pentru etimologia cuvintelor limbii române în lucrări ca: *Les premiers verbes d'origine française dans la langue roumaine (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur)*, 1939, p. 176—189; *Limba română în lucrările de etimologie ale Soc. științifice maghiare NIK*, II (1958), 1—4, p. 121 — 135; A. Ciorănescu, *Diccionario Etimologico Rumano* I, ALH, XI, 1961, p. 189 — 199, *Le dictionnaire étymologique des éléments hongrois du lexique roumain*, în *Acta linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 18 (1968), 3—4, p. 393—398.

Nu numai influența neogreacă asupra limbii române l-a atras pe L. Gáldi, ci și alte influențe exercitate asupra limbii române, în special asupra lexicului românesc: *Nouvelles recherches sur les relations hungaro-roumaines*, *EH*, 14—15, p. 254—260 (1936/37); *Contributio alla storia degli italianismi della lingua romena*, *AGI*, 31, 114—131 (1939); *Mots d'origine hongroise dans la langue et la toponymie roumaine*, X Internat. Kongress f. Namenf. (Wien, 1969), II, 11—19, *Prestiti diretti e prestiti indiretti in rumano*, Lingua Nostra, 1940; *Permanences et substitutions lexicales (Remarques sur les mots d'origine slave du Tetraevanghel de Coresi)*, *S. Slav.*, XII, 1966, p. 147—152.

Numele de locuri, de rîuri au constituit un alt domeniu în care contribuția lui L. Gáldi este remarcabilă: *Noms de lieux d'origine romans en Hongrie*, Troisième congrès Intern. de top. et d'anthroponyme, Bruxelles; *Sur quelques mots d'origine romane de la langue hongroise*, în *Festschift Wilhelm Giese*, Hamburg, 1972, p. 47—50; *Deux toponymes d'origine néo-latine dans la Hongrie médiévale*, VI, München, 1958, II, 95—290; *Sur quelques noms de rivières du bassin danubien*, Atti congresso intern. scienze onomast., Firenze, VII, 2, p. 15—19 (1961).

Atenția lui L. Gáldi s-a concentrat cu predilecție asupra limbii poetice românești, domeniu în care a lăsat cercetări temeinice ce merg de la începuturi și pînă la epoca actuală: *Un grand disciple roumain de J. Kochanowski, le mitropolite Dosithée*, extras din *Studia Slavica*, VI, fasc. 1—2, 1960, p. 1—21; *Începuturile prozei ritmice românești*, *LR*, X, 1961, 5, p. 462—473; *Încă o dată despre metrul „Țiganiadei"*, *LR*, VIII, 1959, 2, 59—67; *Fonosimbolismul rimelor în „Nocturnele" lui Bacovia*, *LR*, XVIII, 1969, 2, p. 113 — 119; *La valeur expressive des néologismes dans la langue poétique roumaine*, în *Archivum Lin-*

guisticum, XII, fasc. 2, p. 102—119. În *Egyetemes philologiai közlöny*, 1941, s-a ocupat de versificația lui Goga : *Goga pestiévei és a Luceafărul* (Anii lui Goga la Pesta și *Luceafărul*), 1941.

Preferințele lui L. Gáldi s-au îndreptat către cel mai mare poet român din toate timpurile, M. Eminescu, și către subtilul liric contemporan L. Blaga, amîndoi geniali reprezentanți ai spiritualității românești.

După ce a elaborat o sumedenie de articole despre diferite aspecte ale liricii eminesciene ca: *„Mortua est!"* și *„Melancolie" în lumina variantelor (Convorbiri literare*, LXXIII, 1233—1248); *Geneza sonetului „Veneția"* (în *Buletinul Mihai Eminescu*, VII, 1936, p. 95—119); *Lucifer és Luceafăr*, *Egyetemes philologiai közlöny*, 1947, p. 115 — 120; *Observații stilistice asupra poeziei „Mortua est!"*, *LR*, VII, 1958, 6, p. 40 — 50 ; *Observații asupra poeziei „O, mamă"* de M. Eminescu, *LR*, VIII, 1959, 3, p. 33—46; *Din atelierul tînărului Eminescu. Glasul poetului profet*, *LR*, IX, 1960, 4, p. 43 — 45; *Les variétés expressives de l'hendécasyllabe dans la poésie de Michel Eminescu*, *ALH*, 1962, p. 137—165; *Une strophe, ses métamorphoses et son expressivité de Goethe à Eminescu*, *Acta linguistica Ungarica*, 1962, X, 3—4, p. 287—305; *Observații asupra prozei ritmice a lui Mihai Eminescu*, *LL*, 1963, VII, p. 257—267; *Geneza* poeziei *„Dintre sute de catarge"*, *VR*, 1964, nr. 4—5, p. 359—364; *O nouă încercare de exegeză eminesciană : „Melancolie"*, *LL*, IX, 1965, p. 39—52: *Une analyse de stylistique. Le sonet „Afară-i toamnă" de M. Eminescu*, *CL*, III, 1958; *Omagiu Emil Petrovici*, p. 172—205; *Le style élégiaque de Michel Eminescu, Réflexion sur la genèse d'un poème*, în *Orbis Litterarum*, X, p. 300—319, L. Gáldi a publicat, după 30 de ani de cercetări asidue, *Stilul poetic al lui Eminescu*, Buc., Ed. Acad., 1964, 472 p., cea mai bogată exegeză de pînă acum a limbii și a stilului eminescian, oglindă fidelă a măiestriei artistice a poetului. Punînd la contribuție mijloacele criticii stilistice pe care le stăpînea ca nimeni altul, L. Gáldi a supus creația eminesciană, pentru prima dată pînă în acel moment [1], unei analize minuțioase în care contextul larg al literaturii europene servește drept fundal. Această operă, gîndită de autor ca un modest început, o „treaptă" — în sensul arghezian al cuvîntului — pentru viitoarele generații de cercetători (p. 430) rămîne o lucrare de referință care trebuie să se afle pe masa de lucru a oricărui specialist în problemele limbii noastre poetice.

După apariția acestei lucrări fundamentale creația lui M. Eminescu nu a încetat de a atrage pe L. Gáldi care, de exemplu, la 10 martie 1964 a ținut la Societatea maghiară de lingvistică o comunicare despre *Mijloacele de exprimare ale lui Eminescu necunoscut* publicată apoi în *Acta Linguistica Hung.*, XV, 1965 p. 117—133, sub titlul *Contributions à l'étude de la syntaxe poétique de Michel*

[1] Remarcabilele volume ale lui Gh. Tohăneanu închinate stilului lui M. Eminescu *Studii de stilistică eminesciană*, Buc., 1966; *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara, 1975, au apărut ulterioar.

Eminescu, și într-o formă prescurtată, în *România liberă* (1964), XII, 6112, 3 iar la Paris, în februarie 1973, L. Gáldi a conferențiat despre *Eminescu* și *Carducci*.

Celălalt mare poet român căruia i-a închinat L. Gáldi o monografie este L. Blaga, și aceasta precedată de cîteva cercetări precum: *Le vers libre est-il libre? Réflexion sur la versification de Lucian Blaga*, *Omagiu lui Al. Rosetti*, 1965, 265—270; *La versification de Lucian Blaga*, *ACILFR*, XII, 2, p. 481—490. Volumul *Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga*, Buc., 1972, 205 p. plasează prozodia lui Blaga în cadrul istoriei literaturii române și mai exact în cadrul versificației românești. Perspectiva istorică îi dă lui L. Gáldi posibilitatea de a extrage o serie de particularități ale versului blagian în ceea ce privește originalitatea, factura sa foarte elaborată, armonia sa. L. Gáldi a conceput această lucrare ca o încercare de a servi „la cause de la solidarité des peuples en fournissant certaines indications à tous ceux qui tâcheront de pénétrer encore mieux dans le microcosme de l'art blagien" (p. 188—189).

Cercetător neobosit al poeziei și al versului românesc, cu o variată informație în acest domeniu, era firesc ca L. Gáldi să întocmească o operă de ansamblu asupra versificației noastre. După ce a publicat *Le origini italo-greche della versificazione rumena*, Roma, 1939; *Problèmes de la versification dans les pays danubiens*, Helicon, V, p. 87—98 (1961); *La valeur expressive des néologismes dans la langue poétique roumaine*, Archivum philologicum, Glascow, 1960, și o succintă istorie a periodizării versificației românești apărută întîi în maghiară și apoi în limba franceză — *A román verstörténet korszakai* (I—II) (Periodizarea istoriei versului românesc), (Extras din *Filologiai közlöny* 1960, p. 139—172, I, p. 323—367, II); *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapest, 1964, 163 p., — L. Gáldi oferă publicului românesc o monumentală *Introducere în istoria versului românesc*, Buc., Minerva, 1971, 483 p. Rezultat al unor pasionate cercetări ajunse la maturitate, aceasta constituie o amplă sinteză a cărei necesitate era de mult resimțită în cultura română, cu atît mai mult cu cît autorul, potrivit unei concepții proprii, examinează versificația românească din perspectiva culturii europene. Într-adevăr, L. Gáldi mărturisește în *Introducere* dorința sa de a situa această lucrare „în cadrul istoriei versului european, conform cerințelor unei discipline abia născute pe care am încercat s-o numesc « metrică comparată » sau « istorie comparată a versificației »" (p. 7). Începută cu poezia populară și sfîrșită cu capitolul despre L. Blaga, *Istoria* ... lasă cîmp deschis noilor cercetări. În încheiere, autorul își mărturisește „intenția să scriu cîndva — poate nu atît de tîrziu — și « cronica » rezultatelor ultimului sfert de veac de care depinde, firește, și viitorul poeziei române" (380). Dar autorul nu avea să-și mai poată continua opera, așa după cum nu-și va putea vedea realizată dorința de a scrie o proiectată lucrare despre poeții simboliști români ...

Scanned with OKEN Scanner

Între timp elaborase, cu mari sacrificii, pentru că în ultima perioadă a vieții suferea de o gravă boală de ochi, pe care o suplinea într-o mare măsură printr-o memorie prodigioasă, o impunătoare *Introducere în stilistica literară a limbii române*, prețioasă prin materialul bogat conținut, prin comentariile și argumentația de înaltă ținută științifică, prin originalitatea temei. Cine și-ar fi imaginat că *Introducera*... prezentată astăzi cititorului român, va fi fost ultima sa lucrare de mari proporții?...

Desigur că această operă de sinteză, fruct al ultimilor ani de eforturi neîncetate și de perseverență benedictină, spune mult despre atașamentul lui L. Gáldi pentru limba română, cum grăitoare este și tema anunțatei sale comunicări la al XIV-lea Congres Internațional de lingvistică și de filologie romanică de la Napoli (15—20 apr. 1974) unde însă L. Gáldi nu a mai putut vorbi despre *Archaïsmes et néologismes dans la langue poétique de Lucian Blaga*... În fine, o mărturie despre preocupările lui L. Gáldi pentru limba română o poate constitui și faptul că ultima sa lectură a fost volumul *Hyperion* de George Munteanu despre care își propusese să scrie o recenzie.

Tabloul activității lui L. Gáldi nu poate fi încheiat fără a se aminti aici opera sa de recenzent a numeroase lucrări de lingvistică românească și aceea de traducător literar din limba română; astfel L. Gáldi a transpus în limba maghiară, începînd din 1928, versuri de V. Alecsandri, G. Coșbuc, Al. Vlahuță, Al. I. Stamatiad; *Răscoala* lui Rebreanu, tradusă de L. Gáldi, s-a publicat în două ediții (în 1955 și în 1964), în 1966 a apărut tradus romanul *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu, iar în 1967 a văzut lumina tiparului *Opere alese* de M. Eminescu.

Prin dispariția lui L. Gáldi s-a pierdut nu numai un cercetător de primă importanță al limbii române, dar și un prieten al culturii noastre. De acum înainte, imaginea discretă și nobilă, de elevată intelectualitate a subtilului cărturar L. Gáldi va dăinui, filtrată în umbră, numai prin paginile operei sale dintre care cele mai numeroase sînt consacrate limbii române.

FLORICA DIMITRESCU

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE MATERII

accent: ~ slab 352, ~ mijlociu 352, ~ tare 352, ~ dinamic 352, expresivitatea ~ lui dinamic 334, importanța repartizării ~ lor 331.

acord 80.

adjectiv: ~ antepus 98, 117, ~ cu funcție adverbială 123, 176, ~ e construite cu obiect indirect 114, ~ e construite cu prepoziții ori locuțiuni prepoziționale 114, ~ cu regim în dativ 114.

adjectivarea substantivelor 99.

adverb: ~ repetat 297, substantive folosite ca ~ 124, frecvența ~ lor modale, fenomen recent în stilul literar 124, ~ cu funcția unei conjuncții cauzale 138, mobilitatea unor ~ e temporale 119, uzul temporal al ~ ului *unde*, galicism inadmisibil 133, deosebiri stilistice dintre ~ ele în *-e* (*-este*) și cele în *-mente* 123, ~ ul *unde* în propoziții atributiv-relative 133.

afereza în poezia populară și în cea cultă din secolul al XIX-lea 348.

afirmație 39, 40, particule de ~ 45, 49, 50.

alegere 59, 355, ~ stilistică 18, ~ în domeniul sintaxei 37, ~ a conjuncțiilor 129.

alegorie 285, 312, 313, ~ romantică 308, ~ a implică o personificare 285.

alexandrin v. vers.

aliterație 23, 88, 176, 177, 180, 330, 331, 357, ~ labială 206—209, 327, ~ bilabială 351, ~ realizată prin consoane explozive sonore 330, ~ vocalică 317, ~ formată din vocale inițiale sau vocale din interiorul cuvintelor 351.

alternanță 119, 332.

amfibrah în vers liber 339.

amfibrahic: forme ~ e 338, fragment ~ 180.

anacolut, ca procedeu retoric 163.

anafonic 351, consoane ~e 327, 328, efecte ~e 315.
anaforă 14, 55, 70, 93, 155, 160, 165, 277, 298, ~ referitoare la subiect 156, ~ referitoare la predicat verbal, ~ referitoare la obiect direct 157, ~ referitoare la complement 157, ~ referitoare la formule interogative 157, ~ complexă 158, ~ încrucișată 158.
anaforic: uzul ~ al verbului auxiliar 153, repetiție ~ă v. repetiție.
anagramatic: valoarea ~ă a unor sunete 351.
anepiforă 110, 159, 160, 254, 322.
anglicism: locul ~elor în evoluția vocabularului român 251.
antiteză 97, 118, 175, 232, 285, 296, 297, 332, 361, ~ în neoromantismul sec. al XX-lea 286, ~ în critica literară 286, ~ și oximoronul 289.
antitetic: construcții ~e 174.
antonomasie 266.
antroponimie 188.
apocopă 349.
apostrofă 166, 168, ~ poetică 166, ~ anonimă 167, ~ inversă 167.
apoziție 23, 106, 123, 185, 295, ~ ternară 162, frecvența ~ei în critica literară 106.
argotic: efecte ~e 25, expresie ~ă 296.
argotism 26.
arhaism 16, 299, ~ morfologic 310.
armonie: ~a frazei 60, ~ a expresivă din cuvîntul *fericire* 315.
articol: ~ postpus 92, ~ posesiv 178, expresivitatea ~ ului posesiv la Eminescu 101, sintaxa expresivă a ~ ului 90,93.
asindet 129, 165, 181.
asociație: ~ de inspirație impresionistă 308, ~ i mitologice 208, ~ a în impresionismul poetic 75.
asociere: 115, 276, 278, ~ i identice și ~ înrudite la Rimbaud și M. Demetriade 323, 324, ~ i opuse la Rimbaud și M. Demetriade 324, 325.
asonanță 159, 360, evitarea ~ ei 355, condamnarea ~ ei 340, reabilitarea ~ ei 354.
atribut: substantival 43, 296, 297, inversiunea ~ ului substantival 100, interferența dintre ~ ul substantival și predicatul verbo-nominal corespunzător 99, ~ adjectival 43, 107, repetiția ternară a ~ ului adjectival 162, ~ pronominal 93—97, 107, 140, ~ numeral 103, 108, ~ articol 106, 107, ~ adverbial 108, 178, ~ verbal 108, ~ genitival 205, 278, varietatea ~ elor la Eminescu 205, 206, dinamismul ~ elor la Arghezi 210.
atributiv: sintagma ~ ă 90, 204, valoarea ~ ă a infinitivului 133.
autohton: opoziția ce separă cuvintele ~e și sinonimele mai noi 215, cuvinte ~e ca stileme, v. stilem.

Scanned with OKEN Scanner

авторская речь (rus.) 169.
bisericesc: valoarea expresivă a termenilor ~ 231.
bisilab iambic v. vers.
blank-vers (engl.) 148, 341.
catren monorim 321.
chiasm 132, 162, 186.
clauzulă 149, 159, 185, 333, 340, 353.
clișeu: ~ verbal 199, ~ exprēsiv 98.
combinație: ca factor în geneza stilului 19—21, 35, 351, 355, 359.
comparație 13, 143, 283, asocierile din care derivă ~ ca trop, 278, ~ i tradiționale 27,8, ~ i literare 278, ~ i globale 278, ~ i parțiale 278, 311, ~ i omogene 278, 279, ~ i eterogene 278, 279, 280, ~ i mixte 279, 280, ~ i în figuri de tranziție 280, termenii ~ ei 278, ~ hiperbolică 136, ~ latentă, ~ de inspirație baudelairiană 240, proveniența ~ ei 274, frecvența ~ ei în limba populară și familiară.
complement: ~ de agent 57—59; ~ direct, v. obiect direct; ~ indirect, v. obiect indirect; ~ de loc cu caracter static 117, ~ de loc cu caracter dinamic 117, 118, ~ de loc ca stilem 118, ~ de loc metaforic 118, 119, 133, 142, ~ de timp cu valoare afirmativă 121, ~ de timp cu valoare negativă 121, ~ de timp cu conținut semantic dinamic 122, efecte stilistice obținute prin ~ de timp 120, expresivitatea unor ~ e de timp 122 tranziția între ~ de loc și cel de timp 180; caracterul dinamic al ~ ului de scop 127, ~ de scop metaforic 128, ~ instrumental metaforic 126.
comunicare: varietățile ~ ii 24, 25.
concizie 44.
conjunctiv 70, 134, 183, autonomia formelor de ~ 70, expresivitatea ~ ului fără *să* 70, ~ după *că* 133, ~ după *fără (să)* 137, caracterul popular al ~ ului în propoziția condițională 140, ~ în propoziții finale 138.
conjuncție: ~ i copulative 129, ~ i disjunctive 130, ~ i adversative 130, ~ i conclusive 131, ~ i cauzale, stratificare stilistică 137, ~ i cauzale în limba contemporană 138, ~ i modale 136, 137, ~ i concesive, stratificare stilistică 140, ~ i finale învechite și populare 138, ~ i consecutive în stilul narativ literar 141, ~ i consecutive din vorbirea oamenilor cultivați 141, deosebirile stilistice dintre ~ i condiționale 140, deosebirea dintre ~ adversativă *dar* și particula *dar(ă)* 182, ~ i repetate 129, 130, repetiția expresivă a ~ ei *căci* 137, repetiția ternară a ~ ilor 137.
consoană: marea folosire expresivă a ~ elor spirante surde 328, *b* 326, *c*^{i} 326, 330, *d* 326, *f* 328, 329, *g* 326, *g*^{e} 326, 330, g^{i} 326, 329, *h* 325, *k* 326, 330, 331, *j* 325, 328, *l* 325, muzicalitatea lui *l* 326, rolul ambianței vocalice

Scanned with OKEN Scanner

în expresivitatea lui *l* 326, *m* 325, 327, *n* 325, 327, *p* 326, 330, 331, *r* 325, 326, 329, *s* 325, 329, *ş* 325, 329, *t* 326, 331, *ţ* 326, 329, 330, asocierea lui *ţ* cu sufixe diminutive 330, *v* 325, 328, *z* 325, 328, 350.
context: importanţa ~ ului 165.
contracţie: importanţa stilistică a ~ei 348.
convergenţă: 35.
copulă 54.
corespondenţă personală 38.
cuvînt: ~ cheie 327, 351, ~ cheie la Eminescu 247, ~ cheie la Arghezi 210, ~ vechi la Sadoveanu 193, 194, ~ e regionale 25, 26, grupuri de ~ e create spontan 198, grupuri verbale 199, 201, 203, grup de ~ e format cu un atribut substantival 198, 199, 204, grup de ~ e format cu un atribut adjectival 198, 200, 203, 204.
cursus planus (lat.) 333, 353.
dativ: ~ul genitival 115, ~ ul posesiv 115, 116, ~ul etic 112.
decasilab v. vers.
derivat: proporţia ~ elor în stilul literar şi în cel ştiinţific 192, ~ e adjectivale 245.
derivaţie: expresivitatea ~ ei 192, ~ ii complexe 217.
determinant 43, 90.
determinat 43, 90.
dezacord 88.
diacronia în stilistică 29, 30.
dialog 37, 38, 65, 85, 87, 88, 166, ~ imaginar 167.
diateză: uzul poetic al ~ ei pasive 58, 59.
dicţiune 32.
diftong: valoarea expresivă a ~ i lor *ea* şi *ca* 320.
diminutiv 296.
dodecasilab v. vers.
dramă 38.
dublet: valoarea stilistică a ~ elor morfologice 266.
efect: ~ e de convergenţă 21, 22, 60, 355, ~ e de contrast 84, 317, ~ e de fonetică expresivă la Bacovia 320, ~ onomatopeic 328, ~ onomatopeic cu sens metaforic la Eminescu 329, ~ e retorice 90, ~ e impresioniste 195.
elipsă 45, 70, 186, ~ în propoziţia bimembră 163.
emblemă 282, 335, catalog al ~ elor tradiţionale 312.
emblematic 353, trimetru iambic, metru ~ la Blaga.
emistih: structura sintactică şi segmentarea ~ urilor 147.
endecasilab v. vers.

Scanned with OKEN Scanner

eneasilab v. vers.
enjambement (fr.) 14, 34, 147–151, 341, 346, 353.
enumerație 286.
epanaforă 58, 160, 206, 297, 352, ~ aproximativă 161.
epanorfoză 312.
épanorphose (fr.) 312.
epică 38.
epiforă 159, 186.
epitet 14, 19, 82–84, 108, 177, 194, 207, 230, 295, 300, ~ substantival 201, 202, 205, 207, 249, ~ adjectival 198, 199, 202, combinarea ~ ului adjectival cu cel substantival 100, ~ pronominal 203, ~ verbal 123, ~ antepus 97, 98, folosirea poetică a ~ elor 204, ~ e unice la Eminescu 208.
eufemism 230, 286, 290, ~ perifrază 287.
eufonie: ~ a formelor morfologice sinonime 268.
expresivitate: ~ mijloacelor lingvistice 12, 13, 16, 17, 28, 33, ~ limbii familiare 25, ~ argotismelor 26, ~ unor particule morfologice 188, ~ verbelor 55, ~ propozițiilor neanalizabile 50, ~ complementului de agent 58, 59, ~ acustică 361, ~ latinismelor v. latinism, ~ a turcismelor v. turcism, ~ cuvintelor de origine slavă v. slav. ~ neologismelor, v. neologism, ~ termenilor bisericești v. bisericesc, ~ articolului v. articol, ~ pronumelui v. pronume, ~ prezentului v. prezent, ~ complementului de timp v. complement, ~ verbală v. verbal, ~ vocalelor v. vocală, ~ rimelor v. rimă, ~ ritmului v. ritm, ~ accentului v. accent.
figură: ~ etimologică 186, 287, ~ i de ordin sintactic 45, ~ de stil din limba vorbită 34, ~ alegorică 282, ~ lexicală 274.
fonetic: aspectul ~ al unei sextine 16, particularități ~ e în evocarea mediului moldovenesc la I. Teodoreanu 204.
fonetică stilistică 350.
fonosimbolism 58, 322, 325, 328, 350.
formulă: ~ e impersonale 171.
francez: cuvinte de origină italiană sau ~ă intrate în română prin intermediul limbii neogrecești 239.
frază: ~ e „gîndite" în franțuzește 250.
funcționalism în stil 29.
galicism 307, ~ semantic 307, ~ livresc 307, caracterul neutru al ~ e lor 246.
germanism 251, 308.
gerunziu 136, 172, 181, ~ absolut 138, acțiunea indicată de ~ se referă la viitor 136, ~ în propoziții cauzale 138, ~ în propoziții temporale 136.
grai: ~ țărănesc 20, ~ uri regionale și locale 25.

Scanned with OKEN Scanner

grecism 306, vitalitatea ~elor din epoca fanariotă 241, ecoul emoțional al ~elor păstrate pînă în sec. XX 239.
greco-slav: valoarea stilistică a lexicului de origine ~ă 230–232.
hapax 207, 245.
haplologie 354.
hexasilab v. vers.
hiperbolă 80, 287, ~ poetică 287, efectul comic al ~ei la Caragiale 200.
iamb 353.
iambic: predominanța formelor ~e la începutul sec. XX 338, tradiția relativ recentă a formelor ~e 336, caracterul emblematic al formelor ~e 336, 337, influența formelor ~e asupra versului liber la Blaga 338.
Ich-Roman (germ.) 342.
ictus 332, 334, 335, 338, 347, 352.
imagine 274–277, 285, 287, 299, funcția ~ii 275, interiorizarea ~ii 275–278, ~ obiectivă 276, ~ realistă 15, ~ romantică 15, relațiile dintre ~ și alți tropi 277, ~ în metaforă 288, realismul ~i la Arghezi 23, ~ile limbajului dramatic 311.
imperativ 40, 71, 174, interferențele dintre ~ și conjunctiv 71, ~ul substituie forme de indicativ cu caracter narativ 71, ~ negativ ca stilem poetic 71.
imperfect 62, 141, 173, 184, ~ narativ 145, ~ cu funcție de evocare a unei situații 62, ~ emoțional 63, ~ul descrie o acțiune unică cu nuanță durativă 63, ~ cu valoare de condițional optativ 63.
infinitiv 133, 137, ~ ca subiect 172, ~ ca obiect direct 110 ~ cauzal 138, ~ în propoziții finale 139 ~ în propoziții temporale 136, ~ lung substantivat, ~ul verbului *a scrie* la autori munteni 273, 310.
interjecție 45, 46–50, 171.
intonație 16, realismul ~ei în genul dramatic 341, ~ expresivă în drama în versuri, ~ în genurile narative 342, ~a lui Blaga 343–346.
inversiune 15, 55, 88, 89, 97, 101, 109, 113, 131.
invocație 167.
italian: cuvinte de origine ~ă sau franceză intrate în română prin intermediul limbii neogrecești 239.
italienism 307, ~e fonetice 245.
întrebare indirectă: transformarea ~ în propoziția obiectivă directă 134.
jurnal 38.
кольцо (rus) 160.
latin: lexicul vechi ~ model pentru adaptarea împrumuturilor posterioare 225; frecvența elementelor ~e 212, 217, profunzimea semantică a elementului ~ 220, uzul exclusiv al fondului ~ în texte poetice 218.

Scanned with OKEN Scanner

latinism 307, 308, expresivitatea ~elor 241 ~ la Eminescu 245, ~e care pătrund azi în limba literară 244.
lectură: principiul ~ii atente 13, 33.
lexem 194, 196, sistemul ~elor 188.
lexic: deosebiri calitative între ~ul lui Creangă şi al lui Sadoveanu 190.
lexicologia şi stilistica 187.
limbaj: folosirea artistică a ~ului tradiţional 297.
limbă, 11, 12, ~ vorbită 152, 177, 271, ~ familiară 25, 305, ~ comună „neutră" 25, 26, ~ regională 25, ~ naţională 25, ~ poetică 71, 89, 137, 250, tipul A al ~ii literare 212, ~ literară de tip A şi poezia lirică 213, tipul A al ~ii literare la Creangă 213, legătura ~ii populare cu tipul A al ~ii literare 212, tipul A al ~ii literare în poeziile lui Eminescu de inspiraţie folclorică 213, tipul B al ~ii literare 212, tipul B al ~ii literare în proza ziaristică a lui Eminescu 213, interferenţa dintre cele două tipuri ale ~ii literare la Eminescu, Caragiale, Arghezi, Blaga 213, ~ şi stilul 12.
linearitate: principiul ~ii în limba criticii literare contemporane 89, principiul ~ii în proza literară 90.
litotă 288, frecvenţa ~ei în vorbirea curentă 288.
lungime: ~a medie a cuvintelor în stilul ştiinţific 191, ~ medie a cuvintelor la Creangă, Eminescu, Sadoveanu, Blaga 191, ~a unităţilor sintactice 44, 57, ~a unităţilor sintactice în stilul oral 145.
mai mult ca perfect: expresivitatea formelor rare ale ~ului 67, forme de ~ fără desinenţa *ră* în poezia modernă 272, întrebuinţarea afectivă a ~lui 67.
martellato (it.) 331.
mentalitate europeană 213, 241, 306.
metaforă 188, 274, 280—282, 284, 291, 299, 312, proveniența ~ei 274, ~e tradiţionale 281, ~e originale 281, categoriile ~ei, 282, depersonalizarea unei metafore la Eminescu 358.
metaforic: tablou ~ 361, obiect direct ~ v. obiect, obiect indirect ~ v. obiect, complement de loc, de timp, instrumental ~ v. complement, propoziţie de loc cu caracter ~ v. propoziţie.
metonimie 288, 291, 313, deosebirea dintre ~ şi metaforă 288.
metru: ~i dactilici cu anacruză 338, ~ la Arghezi 22.
monolog 37, 85 141, 149, 342, ~ interior 38, 63, 65, 70, 73, 84, 168, 173, 271, 286, 319, 342, ~ interior asemănător cu stilul indirect liber 291, ~ liric 166.
morfologic: amănunte ~e cu valoare stilistică 310.
motiv: sistemul de ~e caracteristic pentru fiecare autor 264, ~e folclorice la Eminescu 355, 356.

Scanned with OKEN Scanner

mots-phrases (fr.) 45, 48.
narațiune 38, 169, ~ inversă 38.
negație 39, 40, particule de ~ 45, 49, 50.
neologism 16, 190–195, 200, 207, 212, 230, 245, 293, 295, ~ „decorativ" la Eminescu 209, 213, ~ frazeologic la Eminescu 205, receptivitatea față de ~ a tipului B al limbii literare 212, expresivitatea ~ elor de origine neogreacă limitată la comedie 239, pluralul unor ~ e feminine 268.
noms parlants (fr.) 260.
novenario (it.) 180.
nume: funcția de identificare a ~ lor proprii 252, conotația specifică a ~ lor proprii 253, ~ proprii devenite ~ comune 188, 266, asociațiile legate de ~ istorice 261, indicarea cronologiei prin ~ istorice 120, ~ legendare românești 263, ~ legendare cu o mare răspîndire 263, ~ mitologice ca imagini și simboluri 264, ~ le eroinelor lui Caragiale 259, stilizarea excesivă a ~ lor de femeie la Eminescu 259, ~ esoterice la Eminescu 258, respectarea faptelor sociale și de geografie lingvistică în utilizarea ~ lor proprii 260, ~ de orașe evocate cu nuanțe afective 255, ~ de țări, motiv romantic 254, ~ românești și străine 260, poetizarea ~ lor de localități prin etimologie populară 309, mențiunile capodoperelor literaturii universale prin ~ proprii 265, 266, vocativul ~ lor de familie 260, expresivitatea ~ lor de animale 265.
numeral cardinal postpus, fără prepoziție 104.
nuvelă 38.
obiect: ~ intern 109, repetarea ~ lui direct prin pronume 109, substantive construite cu ~ indirect 114, ~ indirect al verbelor pasive și reflexive, construcție de origine populară 113, ~ indirect în locuțiuni fixe 114, ~ direct metaforic 111, ~ indirect metaforic 116.
occidentalizare: ~ a limbii literare 214, ~ vocabularului tradițional 238.
octavă 22.
octosilab v. vers.
onomatopee 48, 49.
opoziție 189.
oral: procedeu stilistic de caracter ~ 66, concizia enunțurilor ~ e 145.
ottonario doppio (ital.) 33.
oximoron 285, 289, ~ ca variantă sintagmatică a antitezei 289.
paralelism 13, 14, 20, 45, 55, 60, 85, 97, 100, 143, 145, 152–155, 159, 175, 185, 232, 252, 332, 357, 360, ~ dublu 141, ~ îmbinat cu enumerație 154, ~ anaforic 181, 332, 333.
participiu 172, rolul ~ lui în formarea propoziției temporale 136, ~ cu sens cauzal 138, ~ cu caracter adjectival care păstrează dinamismul verbelor corespunzătoare 114, valoarea stilistică a formelor moldovenești de ~ la Eminescu 273.

Scanned with OKEN Scanner

pause metrique (fr.) 353.
pauză metrică în dicțiunea secolului trecut și în cea contemporană 149, 150.
pentagrama lui Goethe în *Faust* 282.
pentasilab v. vers.
peonizarea ditroheilor 17.
perfect simplu în limba literară narativă 64.
perfect compus: ~ înlocuit de alte forme temporale 65, ~ exprimă o acțiune viitoare 66, ~ exprimă anterioritatea 66, ~ în corespondență 65, ~ în memoriile literare 65.
perifrază 289, ~ și eufemisme 290, ~ și simbolul implicit 290.
personificare 15, 285, 290, animația în ~ 290.
plan 13, teoria ~ urilor 33, ~ ul analizei sintactice 41.
pleonasm 200, 290, 291.
pleonastic: construcții ~ e 43.
plural colectiv 170.
pluralis maiestatis (lat.) 86.
polisindet 21, 129, 155, 165, 172.
predicat 42, 50, 59, 172, structura ~ ului 54, ~ verbal 44, 54, 55, repetiția ternară a ~ ului verbal 162, ~ nominal 44, 54, 73, 174, ierarhia stilistică a verbelor în ~ ul nominal 73, ~ verbo-nominal 54, 74, 172.
predicativ: sintagma ~ă 42, 43, 50.
prepoziție: deosebirea dintre funcția cauzală și cea finală a ~i *pentru* 127.
prezent 60, ~ gnomic 60, 81, ~ istoric 54, 60, 61, ~ cu valoare de viitor 60, 62, expresivitatea ~ ului 60.
prezumtiv: particularitatea formelor de ~ 72, 73.
prolixitate 44.
pronume: variante dialectale ale ~ lui personal în limba poetică 270, concizia ce rezultă prin adăugarea dativului ~ conjunct la un substantiv 115, ~ de politețe 173, funcția expresivă a ~ lui 171, nuanțe stilistice ale ~ lui nehotărît 96, nuanțele stilistice ale formelor scurte de ~ demonstrativ 94, 271, tendința genitiv-dativului ~ relativ în funcție atributivă 95, ~ relativ ca atribut genitival 182, inversiunea ~ lui posesiv adjectival 94, alternanța formelor de ~ posesiv *tău/te*, *său/su* 93, expresivitatea formelor populare ale ~ lui posesiv 270, ~ posesiv ca stilem 102, interferențele dintre ~le posesiv și dativul ~ lui personal 114, repetarea obiectului indirect prin ~ 112, forma compusă a ~ lui interogativ 271.
propoziție: ~ enunțiativă 39, 40, 84, ~ exclamativă 39, 40, ~ interogativă 40, ~ eliptică 42, teoria ~ lor unimembre 171, ~ nominală 86, 91, ~ nominală în poezia franceză 175, ~ subiectivă introdusă prin conjuncție, caracteristică pentru vorbirea oamenilor cultivați 131, ~ obiectivă directă

Scanned with OKEN Scanner

construită cu infinitivul 134, ~ obiectivă directă construită cu conjunctivul 134, topica ~ ei obiective indirecte 134, forme verbale personale în ~ i atributive 133, ~ de loc cu caracter metaforic 135, ~ i cauzale construite cu o formă verbală impersonală 137, 138, ~ finale cu infinitiv în stilul presei 139, antepunerea ~ ei temporale 142.
prosopopee 290.
proză: ~ literară 64, 90, 108, aspectul publicistic al ~ ei literare 146, ~ științifică 57, 170, ~ narativă 153, 271, ~ retorică 142, ~ epistolară 27, ~ ritmică 35, 334, 352.
pseudonim: rolul eufoniei în alegerea ~ lor 260.
quintil 322.
repetiție 45, 60, 62, 155, 171, 185, 186, 297, 298, 353, ~ anaforică 51, 122, 135, 53, 155, ~ expresivă 309, ~ epiforică 184, ~ tematică 208, ~ lineară 155, 160, ~ sintagmatică, v. anaforă, epiforă, anepiforă.
reticența: mecanismul psihic al ~ ei 291.
retoric: întrebare ~ă 167, 168.
rimă 17, 22, 23, 33, 159, teoria ~ ei 353, ~ interioară 53, 298, 308, ~ e masculine 321, 339—340, ~ e feminine 321, 339, 340, ~ e muiate 327, 354, ~ e dactilice 320, 340, ~ e hiperdactilice 357, ~ e îndepărtate 337, 340, ~ e răzlețe 340, 353, ~ e gramaticale 340, 354, ~ perfectă 360, expresivitatea ~ ei 339, 340.
ritm 16, 17, 23, ~ interior 55, 152, ~ peonic 80, ~ iambic 332, expresivitatea ~ lui prozei 332.
ritmic: proză ~ă 332, varietatea unităților ~ e la Eminescu 332, 333.
ritardanto (ital.) 185.
segmentare: deosebirea dintre poezia populară și cea cultă în ce privește ~ a unităților sintactice 150.
semirimă 335, 340.
sextină 13—16.
silepsă 211, 231, 276, 291.
simbol 188, 274, 275, 291, 282—285, 312, 360, ~ ul „semn" evocator al unui înțeles latent 282, varietatea ~ ului 284, ~ în folclor 282, ~ implicit 284, 285, 290, ~ explicitat 283, concizia ~ ului explicitat în secolul al XX-lea, ~ uri presimboliste 282, 283, catalogul ~ urilor tradiționale 312.
simbolic 312, 353.
simbolism 212, 282, 283.
sincopă 349.
sincronia în stilistică 29, 30.
sinecdocă 289.

Scanned with OKEN Scanner

sinestezie 195, 216, 292, 313, 332, 352, categoriile ~ei din punct de vedere psihologic 293.
sintagmă 170, ~ predicativă 42, 43, ~ atributivă 43, 211, ~ obiectului direct 43, ~ obiectului indirect 43, ~e circumstanțiale sau adverbiale 43.
sintagmatic: nerespectarea principiului unității ~e în poezia modernă 151, enjambement care taie în două o unitate ~ă 149.
slav: termeni de origine ~ă cu caracter afectiv 227, expresivitatea cuvintelor de origine ~ă 229.
Sprachstile 28.
statistică: ~ de frecvență a cuvintelor 196—198, insuficiența ~ilor de frecvență din punct de vedere stilistic și lingvistic 197.
stil: definiție 11, 12, 32, geneza ~ului 18, 33, varietățile ~ urilor 24, ~ oral 12, 24, 26, 27, 33, 147, 202, 203, 240, 271, 289, 301, figuri care provin din ~ul oral 166, grecisme în ~ oral 239, ~ uri literare 28, 30, ~ urile literare române și stilistica comparată 30, ~ literar tradițional 167, 244, frecvența formelor verbale impersonale în ~ uri literare 129, frecvența epitetului adverbial în ~ literar 124, opoziția dintre limba vorbită și ~ urile literare, rezultat al polarizării expresiilor construite cu forme verbale personale sau impersonale 129, ~ poetic 99, 100, 142, ~ liric 38, ~ dramatic 145, 300, ~ satiric 95, ~ narativ 175, ~ narativ de caracter popular 124, ~ narativ de inspirație populară 127, lungimea unităților sintactice în ~ ul narativ 147, ~ ul epistolar 99, ~ gnomic 60, 71, ~ autobiografic 169, ~ familiar 176, ~ul criticii literare 57, 250, ~ul presei 105, 139, ~ artist 195, 295, 299, ~ individual 27, 198, ~ popular 53, 112, 356, ~ administrativ 99, ~ direct 37, 38, 47, 53, 203, întrebuințarea modurilor și timpurilor în ~ direct 59, ~ indirect 38, 230, ~ indirect liber 38, 39, ~ nominal 75—78, ~ interogativ 41, 170, ~ exclamativ 40, 41, 170, trecere de la un ~ la altul 87, depersonalizarea ~ ului 27.
stilem 16, 18, 21, 22, 25, 33, 52, 118, 188, 196, 296, definiția ~ului 12, 13, ~ de ordin sintactic 15, ~ de ordin lexical 15, 16 ~ de ordin morfologic 16, geneza ~ lor 18, ~ dinamic 51, ~ poetic 71, 250, cuvinte autohtone ca ~e 214, ~e provenite din termeni familiari 235, pronumele ca ~ 110, adverbe în *-mente* ~ al stilului gazetăresc la Caragiale 123, postpunerea atributului adjectival ca ~ 97, ~ fonetic 315.
stilistic: sintaxa ~ă 31, lexicologia ~ă 31, fonetica ~ă 31.
stilistica literară 29.
Stilsprachen (germ.) 28, 38.
stratificare: ~ istorică 295, ~ lexicală 188.
subiect 50, 53, structura ~ ului 51, ~ inclus 43, 53, 171, lipsa ~ ului 87.

Scanned with OKEN Scanner

subînțelegerea în vorbire 164, 165.

supin 113, 186.

substantiv: uzul tradițional și cel literar privitor la articularea ~lor din sintagma atributului pronominal 93, pierderea unor alternanțe consonantice la pluralul ~elor masculine 268, expresivitatea fonetică a pluralului ~elor neutre 269, 270, forme familiare de genitiv alp ~elor feminine 269.

ternar: grupare ~ă 51, 54, 90, 93, 122, 125, 160–162, 165, 186, 205, 333, apoziție ~ă 162, obiect direct compus sub formă de grupare ~ă 143.

tipizare 91.

topică 37, 44, 80–85, 87, 89, 90, 100, 109, 112 , 113, 141–144, 179, influența sintaxei latine în ~ predicatului verbal 178, ~ expresivă din secolul al XIX-lea 81, ~ literară a verbului *a fi* 74.

toponimie 188.

tradiționalism în istoria limbii literare române 212.

tricolon 23, 161, 206.

trohaic: vers ~ 17,33, forme ~e 335, 336.

troheu 353.

trop 188, 273–293, 311, proveniența ~ilor literari 274.

turcism 293, 301, 305, ~ e intrate prin filieră neogreacă 239, ~ e în limba poetică 237, expresivitatea ~elor 236, nuanța de familiaritate dată de ~e în limba presei 238, ~e apte de a se transforma în stileme 235.

verb: ~e cu valoare pasivă 172, inversiunea la ~e reflexive 273.

verbal: coloritul arhaic și popular al formelor ~e compuse construite cu inversiune 272, importanța socio-lingvistică și stilistică a formelor ~e iotacizate 271, 272, expresivitatea formelor ~ analogice, învechite și regionale de persoana a III-a plural 272, întrebuințarea formelor ~e regionale de persoana a III-a plural 310.

vers: expresivitatea funcțională a ~ ului românesc 314, ~ liber 333, 334, ~ monosilab anaforic 334, ~ bisilab iambic 334, ~ hexasilab 150, ~ hexasilab amfibrahic 335, interferențele cu poezia populară ale hexasilabului și octosilabului rimat după schema *aabb* 335, alternanța hexasilabului și a pentasilabului trohaic în baladele populare 353, octosilab 150, octosilab iambic 335, eneasilab 23, 334, decasilab trohaic 334, endecasilab 148, 337, 338, dodecasilab 22, 335, varianta în proză a dodecasilabului trohaic 332, segmentarea dodecasilabului amfibrahic 147, varianta catalectică a dodecasilabului amfibrahic 184, ~ alexandrin 147, 337, 338, 347, 348, 354, ~ trohaic de 16 sau 15 silabe 335, 336.

verso de arte mayor (span.) 353.

Scanned with OKEN Scanner

viitor: funcția temporală a ~ ului 68, funcția modală a ~ ului 68, ~ cu nuanță de necesitate 69, ~ „în trecut" 173, ~ care exprimă probabilitatea 70.
vocală: *a* 315, 317, 318, 321, 323, 325, 350, *ă* 321, 325, *e* 315, 323—325, *i* 315—318, 321, 323, 325, *î* 318, 319, 325 *o* 319, 323—325, 354, *u* 315, 319, 320, 322—325, 351, 352, 354, expresivitatea ~ ei *u* 215, *ü* 323, 324, 352, efectul poetic rezultat din contrastul ~ elor clare și sumbre 317, rime sumbre bazate pe ~ *u* 300, valoarea expresivă a unei ~ e și motivarea semantică 315, deosebirea dintre ~ e în ce privește expresivitatea 316, expresivitatea ~ elor în dependență de alegerea consoanelor 325, ~ e tonice 316, ~ clare 315—317, ~ sumbre 318—320, lungirea ~ lor 332, 347, 348, 354, „vocalitatea" ~ și a consoanelor 325.
vocativ 268, 296, 301, 310.

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE AUTORI

A

Adamescu, G. 184, 306, v. Candrea, I. A. — Adamescu, 6

Agârbiceanu, I. 95

Alecsandri, V. 17, 35, 46, 47, 49, 72, 80, 97, 98, 100, 104, 114, 116, 118, 130, 138, 195, 215, 221, 223, 239, 255, 261—263, 272, 280, 288—290, 296, 297, 301, 302, 308, 310, 317, 319, 326, 328, 330—332, 340, 348, 349

Alexandrescu, Gr. 101, 222, 240, 243, 245—247, 262, 265, 302, 303

Alexandrescu, S., v. Nasta, M., Alexandrescu, S.

Alexici, G. 307

Amrein-Widmar, M. 352

Amzulescu, Al. I; 93

Anghel, D. 98, 110, 122, 126, 154, 155, 237, 248, 265, 266, 271, 279, 281, 286, 290, 291, 320. 329, 330, 340

Apollinaire, G. 331

Arany, I. 355

Arghezi, T. 22, 70, 75, 119, 122, 124, 126, 128, 133, 153, 157—159, 161, 168, 180, 181, 209—211, 214, 233, 250, 251, 260, 261, 265, 273, 284, 291, 292, 298, 308, 324 335

Arvinte, V. 308

Asachi, Gh. 174, 263, 264

Asan, F. 175

Austerlitz, R. 172, 185

B

Bach, J. S. 354

Bacovia, G. 56, 77, 93, 121, 122, 159, 160, 165, 166, 197, 199, 215, 234, 240, 247—249, 269, 270, 272, 277, 282, 284, 290, 310, 319, 320, 322, 327, 329, 330, 331, 334

Bally, Ch. 33, 90, 170, 175, 213, 306

Banuș, M. 133

Banville, Théodore de 147

Barac, I. 265, 306

Baranga, A. 50

Barbu, E. 70, 230, 280, 311

Barbu, I. 98, 282, 283, 312

Scanned with OKEN Scanner

Barcianu, S. Pop 236
Baronzi, G. 302
Bart, Jean 102, 135, 252
Barthes, Roland 12, 33, 310
Bartók, Béla 127, 181, 343, 355
Baudelaire, Ch. 282, 292, 312, 338
Bălcescu, N. 72, 104, 116, 159, 182, 243, 286, 300, 308, 310, 332
Beethoven, Ludwig van 303
Beniuc, M. 52, 63, 67, 95, 120, 132, 133, 271
Benkö, L. 308
Benoist, E.-Goelzer, H. 32
Benveniste, E. 33
Bîrseanu, A., v. Jarnik, U.-Bîrseanu, A.
Blaga, L. 52, 60, 68, 79, 98, 102, 106, 113, 114, 119—121, 123, 126, 136, 137, 139, 143, 151, 154, 156, 158, 160, 167, 168, 184, 186, 191, 193, 213, 214, 216, 230, 233, 253, 270, 277, 285, 288, 303, 304, 309, 310, 320, 327, 333, 338, 339, 340, 342—348, 353, 354
Blagoi, D. D. 350
Bogza, Geo 39, 63, 106, 127, 146, 162, 248, 252, 276, 279, 299, 308
Bolintineanu, D. 32, 66, 109, 113, 114, 156, 237, 262, 265, 268, 270, 272, 279, 329
Bolliac, C. 185, 243, 300
Botta, E. 272, 279, 282, 287, 292, 293, 327,
Brătescu-Voinești, I. Al. 79, 95, 108, 161, 162, 172, 173, 182, 246, 290
Brătucu, M. 362
Brik, O. 350
Bruneau, Ch. 311
Buffon, Georges Louis Leclerc de, 32
Bulgăr, Gh. 35, 298, 300, 312
Butor, M. 169
Byck, J. 185, 299, v. Rosetti, Al.-Byck, J.

C

Caillat, J., v. Martino, P.-Caillat, J.
Camilar, E. 47, 53, 296, 302
Candrea, I. A. — Adamescu, G. 35
Cantemir, D. 89, 214, 239
Caracostea, D. 185, 261, 351
Caragiale, I. L. 38, 47, 49, 53, 55, 61, 64, 74, 75, 78, 81, 85—88, 92, 93, 97, 101, 102, 105, 107, 109, 110, 112, 115, 120, 123, 127, 130, 131, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 153, 155, 156, 159, 162—164, 175, 176, 179, 182, 184, 186, 199, 201, 213, 230, 236, 237, 258, 259, 260, 262, 263, 271, 274, 278, 279, 287, 291, 293, 296, 302, 305, 307, 327, 330, 341, 342, 348, 349, 354
Carducci, G. 309
Carțevski, S. I. 170
Călin, L. 283, v. Rosetti, AL. Călin, L.
Călinescu, G. 104, 125, 136, 138, 145, 162, 237, 259, 260, 274, 284, 287, 309, 312, 341
Cerri, G. 312
Chendi, Ilarie 79, 288, 316
Cicerone 32
Cihac, A. 217
Ciobanu, Fulvia 309
Ciorănescu, A. 301
Cipariu, T. 32, 142, 143, 185, 241—243, 245, 270, 306.
Cîrlova, V. 246, 247
Codreanu, M. 251, 254, 256, 258, 264, 265

Scanned with OKEN Scanner

Codrescu, I. 177, 178
Cohen, J. 36
Conachi, C. 240, 241, 302, 336
Condeescu, N.N. 239
Constantinescu, N. A. 309
Coresi 35, 178
Cornea, P. 305
Corominas, J. 300
Costin, Miron 268
Coşbuc, G. 47, 71, 95, 101, 102, 108—110, 114, 124, 140, 141, 156, 183, 216, 220, 239, 259, 272, 273, 296, 300, 302, 338, 340, 353
Croce, Benedetto 211
Crohmălniceanu, Ov. S. 298
Creangă, I. 20, 21, 35, 47, 49, 53—55, 59, 66, 68, 69, 71, 74, 81—85, 92, 93, 95—97, 104, 113, 115, 123—126, 132—140, 158, 175—179, 181—183, 185, 189, 190—192, 194, 197, 199, 213, 222, 224, 225, 229, 235, 236, 241, 246, 259, 263, 267, 273, 274, 296, 303, 304, 342, 348, 349
Curtius, E. R. 35

D

Dante, A. 313, 314, 322, 338
Daudet, Léon, 250
Delacroix, E. 324
Delavrancea, B. 49, 71, 78, 79, 116, 124, 136, 165, 175, 202, 276, 296, 297
Demetriade, M. 263, 323—325, 352
Densusianu, Ov. 137, 173, 175, 239, 272, 281, 356
Devoto, Giacomo 11, 18, 32, 34
Diaconescu, P. 185
Dimitrescu, Florica 176, 295, 296, 301, 305, 357
Dragomir, Mihu 257
Drăghici, V. 224
Drimba, V. 307
Drumeş, M. 237, 241, 271
Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J. M., Minguet, P., Pire, F., Trinon, H., 311
Dumitrescu, I. 33, 312

E

Eaton, H. S. 295
Edeline, F., v. Dubois, J.
Edelstein, Frieda, 178, 181
Edwards, P. M. H., v. Juilland, A., Edwards, P. M. H., Juilland, I.
Efimov, A. I. 169
Eminescu, M. 13, 15, 16, 18 22, 30, 33—35, 45, 51—53, 56, 58—61 65—71, 73, 79, 81, 89, 91—116, 118—121, 126—128, 130—141, 147, 149, 151, 155—157, 163, 166—169, 171, 174, 178, 181, 183, 191, 195, 196, 205, 207, 209, 211, 213, 215, 216, 220—222, 224—229, 231, 234, 237, 240—243, 245—247, 250, 253 255—269, 271—273, 276, 279, 280, 281, 284—289, 291, 298, 299, 303, 304, 306, 307, 309—312, 314, 317, 319, 322, 326—330, 332, 335—337, 339, 340, 348, 349, 352—362.
Enescu, G. 355
Erlich, V. 350

F

Filimon, N. 171
Flaubert, G. 174
Fochi, A. 176, 300
Fónagy, I. 313

Scanned with OKEN Scanner

G

Galaction, G. 65, 103, 104, 215, 302
Gáldi, L. 33—36, 170, 173—175, 177, 180, 184, 185, 241, 294, 301, 303—306, 309—313, 351—354
Galperin, R. 33, 34
Gane, N. 35
Garibaldi, G. 200, 262, 295
Gherea, C. Dobrogeanu- 103, 268, 296
Ghica, I. 241, 273
Godel, R. 32
Goelzen, H., v. Benoist, E.-Goelzer, H.
Goethe, J. W. 282, 337, 338, 353, 355, 358
Goga, O. 119, 120, 155, 216, 258, 259, 271, 290, 335, 338, 340
Golopenția-Eretescu, S. 295
Gombocz, Z. 170
Gorovei, A. 356
Grammont, M. 315, 350
Graur, Al. 53, 81, 94, 102, 112, 115, 132, 139, 141, 170, 171, 173, 175—183, 193, 217, 218, 227, 232, 238, 250, 269, 299, 301
Guiraud, P. 35

H

Haneș, P. 174
Hasdeu, B. P. 134, 214, 215, 220—223, 298
Heine, H. 358
Heliade-Rădulescu, I. 36, 173, 239, 244, 246, 300, 306, 307, 336, 339, 349
Heuser, F.- Ștefket 305
Hodoș, E. 356
Hogaș, C. 123, 194, 349
Hollander, John 335, 353
Horațiu 112
Horodincă, G. 110, 237, 248, 266, 281, 286
Hölderlin, J. C. F. 309
Hugo, V. 170, 186, 250, 270, 293, 314
Huzum, V. 178, 354

I

Iacobescu, D. 252, 266, 278, 282, 286, 287, 290, 304, 326, 327, 331
Iakubinski, L. 350
Ibrăileanu, G. 113, 119
Ionescu, I. 302
Iordan, Iorgu 17, 24, 26, 31, 32—36, 50, 104, 111—114, 117, 123, 128, 131—133, 169—171, 174—183, 185, 189, 294, 308, 350, 354
Iorga, N. 36, 70
Iorgovici, P. 225, 301
Iosif, St. O. 95, 124, 162, 183
Isac, E. 288, 316
Isacenko, V. 179
Ispirescu, P. 46, 108, 172, 175, 182, 224, 296
Ivașcu, G. 33
Ivănescu, A. 352

J

Jakobson, R. 18, 19, 25, 185, 294
Jarník, U. -Bîrseanu, A. 139, 221
Jebeleanu, E. 116
Jirmunski, O. 185
Juilland, A. Edwards, P.M.H., I. Juilland, 295

Scanned with OKEN Scanner

K

Kadar 102
Kayser, W. 136
Keats, J. 309
Kelemen, J. 171
Kibedi Varga, A. 350
Klinkenberg, J. M., v. Dubois, J.
Kogălniceanu, M. 36, 103, 243, 308
Kuharenko, V. 34
Kunisch 284

L

Labiș, N. 240
Laforgue, J. 175, 353
Lamartine, A. de 36, 244
László, Zs. 353
Laurian, A. T. 235, 241–243, 306
Lazăr, Gh. 243
Lazzeri, G. 298
Leconte de Lisle, Ch; M. 80
Ledu, A. 186
Leopardi, G. 313
Lermontov, M. I. 314
Lighezan, Gh. 356
Lotman, I. 354
Lovinescu, E. 98
Lovinescu, H. 48, 59, 76, 91

M

Macedonski, Al. 98, 99, 106, 147, 148, 154, 156, 157, 160, 163, 180, 183, 185, 240, 249, 255–257, 264, 268, 283, 291, 296, 297, 300, 316, 327, 336, 348, 352
Macrea, D. 170, 300, 301
Maiorescu, T. 236, 251, 300, 355
Mancaș, M. 170
Maniu, Adrian 92, 111, 123, 124, 156, 177, 292, 293
Marcus, S. 36
Marino, A. 174
Martin, A. 98, 159, 245, 250, 280, 292
Martin, E. L. 186
Martinet, A. 294
Martino, P. — Caillat, J. 178
Marouzeau, J. 18, 34
Massim, I. 235
Micle, Veronica 69, 169, 276
Migliorini, B. 309
Mihăescu, H. 303, 304
Mihăilă, G. 301, 302, 303
Millo, M. 236, 240
Minguet, P., v. Dubois, J.
Minulescu, I. 157, 248, 250, 265, 269, 273, 278, 279, 280, 287, 290, 292, 293, 328
Morier, H. 186, 309, 311, 313, 352
Mozart, W.A. 355
Mumuleanu, B.P. 241, 307
Munteanu, R. 250
Mureșanu, A. 241, 242, 306, 336, 353
Murnu, G. 99
Muste, N. 221

N

Nanne, E. 169
Nasta, M., Alexandrescu, S. 350, 354
Nădejde, I. 266, 289
Neculce, I. 301
Negru, Natalia 286
Negruzzi, C. 114, 138, 194, 215, 236, 281, 303, 308
Negruzzi, I. 128, 302
Nicolescu, G.C. 352
Niculescu, A. 175

Scanned with OKEN Scanner

O

Odobescu, A. 32, 90, 108, 113, 125, 138, 243, 296
Olli, G.C. 32
Olivera, J.H. 304
Ollănescu, D. C. 194
Olsen, H., v. Sandfeld, Kr.-Olsen, H.
Onciu, D. 137

P

Pamfile, T. 184
Pann, A. 97, 171, 221, 233, 296
Pas, I. 305
Pascu, G. 241, 263
Păunescu, A. 240
Perpessicius 33; 35, 89, 98, 105, 181, 246, 260, 269, 287, 299, 303, 309, 311, 312, 353, 356
Petică, Șt. 318
Petőfi, S. 338, 355
Petrarca, F. 313, 338, 358
Petrescu, Camil 53, 62, 64, 66, 76, 99, 140, 157, 159, 161, 171, 230, 236, 237, 241, 247—249, 251, 260, 269, 279—281, 285, 286, 288, 290, 291, 296, 308, 331
Petrescu, Cezar 63—65, 70, 76, 104, 106, 135, 297, 351
Petrovici, E. 93
Philippide, Al. 78, 280, 292
Pillat, I. 75, 77, 78, 97, 112, 115, 124, 126, 130, 136, 141, 149, 150, 168, 239, 278, 281, 290, 293, 326, 328
Pire, F., v. Dubois, J.
Polizu, G. A. 236
Pompidou, G. 175
Pompiliu, Miron 355, 357
Popovici, T. 48, 65, 171
Preda, M. 47, 52, 57, 65, 112, 134, 248—250, 260, 261, 266, 271, 279, 287, 289, 296, 350
Pumnul, A. 253, 261
Pușcariu, S. 214, 220—223, 238, 268, 299, 300, 301, 305
Puşkin, A. S. 355

R

Rafael 206, 208
Rebreanu, Fanny 117
Rebreanu, Liviu 48, 49, 53, 64, 69, 71, 90, 108, 117, 127, 136, 140, 141, 162, 173, 194, 236, 249, 255, 259, 296
Regnard 176
Renard, J. 275
Régnier, Henri de 353
Reteganul, Ioan, Pop- 136, 171, 220, 235, 296, 297, 303
Riffaterre, M. 12, 21, 32, 35
Rilke, Rainer Maria 186
Rimbaud, A. 323, 324.
Rosetti, Al. 58, 62, 136, 174, 250, 290, 299, 301, 302, 304
Rosetti, A. -Byck, J. 36, 113, 186, 287, 295
Rosetti, Al. — Călin, L. 312
Rosetti, Al. — Gheție, I. 310
Rotaru, I. 176, 309
Rousseau, J. —J. 28
Russo, A. 34, 72, 194, 268, 332

S

Sadoveanu, M. 35, 63, 69, 72, 89, 90, 108, 116, 119, 120, 126, 174, 189—194, 233, 235—237, 261, 269, 279, 282, 288, 295—297, 299, 300, 302, 304, 305
Sahia, A. 74, 138
Sandfeld, Kr. — Olsen, H. 173, 174, 176, 179
Sandu-Aldea, D. 295
Saporta, S. 33

Scanned with OKEN Scanner

Saussure, Ferdinand de, 11
Săvescu, I. C. 254
Sbiera, I. G. 35, 171
Scherillo, M. 313
Schiller, F. 303
Scurtu, V. 303
Sebastian, M. 70, 249
Sebeok, Th. A. 35, 185
Shakespeare, W. 263
Simion, E., Șuteu, F. 352
Skok, P. 301
Slavici, I. 19, 60, 64, 133, 234, 259
Spitzer, L. 28, 33, 36
Stamatiad, Al. T. 115, 122, 180
Stancu, H. 64
Stancu, Z. 53, 93, 94, 96, 100, 110, 155, 158, 160, 316, 320
Starobinsky, J. 169, 351
Stati, S. 170, 179
Supervielle, J. 175

Ș

Șăineanu, L. 198, 236, 295, 304
Șevcenko, T. 355
Șincai, G. 304
Șklovski, V. 350
Șuteu, F., v. Simion, E., Șuteu, F.
Șuteu, V. 352

T

Tagliavini, C. 307
Tamás, L. 304
Teleor, D. 375
Teodoreanu, Ionel 63, 67, 77, 79, 96, 161, 193, 194, 203, 204, 254, 257, 275, 286, 293, 295, 298, 299, 308
Teodorescu, G. Dem. 222
Terracini, B. 36
Tiktin, H. 297, 307, 310
Tînianov, I. 350
Todorov, Tzv. 185, 311
Tohăneanu, G. I. 34, 170, 171, 294, 308, 350, 351
Topîrceanu, G. 249, 308
Trinon, H., v. Dubois, J.

U

Ursu, G. G. 356, 357

V

Varlaam, mitropolitul 332
Văcărescu, A. 222
Văcărescu, Ienăchiță 246, 336
Văcărești, poeții ~ 336
Verhaeren, E. 353
Verlaine, P. 318, 324, 339
Vianu, T. 34, 36, 57, 98, 170, 177 186, 274, 298, 299, 311—313
Villon, Fr. 250
Vinea, I. 98
Vinogradov, V. V. 170
Virgiliu 314, 322
Vlad, Carmen 299
Vlahuță, A. 103, 116, 123, 194, 248, 296, 299, 303
Voiculescu, V. 313
Vulcan, I. 260

W

Wagner, R. 298
Wellek, R. 311

Z

Zamfirescu, D. 72, 114, 236, 296
Zamfirescu, G. M. 70, 76, 200, 311
Zilot Românul 233
Zola, E. 175

Scanned with OKEN Scanner

TABLA DE MATERII

Prescurtări 5
Cuvînt înainte 9

Noțiuni generale

1. Limba și stilul 11
2. Stilemele și funcțiunile lor 12
3. Geneza stilului 18
   3. 1. Alegerea 18
   3. 2. Combinația 19
   3. 3. Efectele de convergență 21
4. Varietățile principale ale comunicărilor și ale stilurilor 24
5. Stilurile funcționale și cele literare 28
6. Sincronia și diacronia în stilistică 29
7. Stilurile literare române și stilistica comparată 30
8. Planul lucrării 31

Note 32

I. ELEMENTE DE SINTAXĂ STILISTICĂ

Preliminarii

1. Problema alegerii în domeniul sintaxei 37
2. Dialogul și monologul 37
3. Afirmația și negația 39
4. Cele trei feluri de propoziții 39
5. Planul analizei sintactice 41
   5. 1. Propoziții analizabile și neanalizabile 41

Scanned with OKEN Scanner

5. 2. Sintagma predicativă 42
5. 3. Alte sintagme 43
5. 4. Caracterul stilistic al frazei 44
5. 5. Sintagmatica şi topica 44
5. 6. Lungimea unităţilor sintactice 44
5. 7. Figurile de ordin sintactic 44

Propoziţia

6. Propoziţiile neanalizabile 45
6. 1. Interjecţiile 45
6. 2. Particulele de afirmaţie şi negaţie 49
7. Sintagma predicativă 50
8. Structura subiectului 51
8. 1. Subiectul substantival 51
8. 2. Subiectul pronominal 51
8. 3. Subiectul nedeterminat sau impersonal 53
8. 4. Subiectul inclus 53
9. Structura predicatului 54
10. Predicatul verbal 54
10. 1. Diatezele predicatului verbal 57
10. 2. Modurile şi timpurile 59
10.2.1. Prezentul indicativului 60
10.2.2. Imperfectul 62
10.2.3. Perfectul 64
10.2.4. Mai mult ca perfectul 66
10.2.5. Viitorul 68
10.2.6. Viitorul anterior 69
10.2.7. Conjunctivul 70
10.2.8. Imperativul 71
10.2.9. Condiţionalul — optativ 72
10.2.10. Prezumtivul 72
11. Predicatul verbo-nominal 73
11.1. Substantivul ca nume predicativ 74
11.2. Adjectivul ca nume predicativ 74
11.3. Adverbul ca nume predicativ 75
12. Predicatul nominal 75
12.1. Construcţia S — Pn 75
12.2. Evoluţia construcţiei Pv — S 76
12.3. Construcţia S — Padj 78
12.4. Construcţia C/0 — S 79

Scanned with OKEN Scanner

13. Legăturile sintagmatice dintre subiect și predicat 79
13.1. Acordul 80
13.2. Ordinea subiectului și a predicatului 89
14. Sintagma atributivă 90
15. Atributele substantivului 90
15.1. Articolul 91
15.1.1. Articolul antepus 91
15.1.2. Articolul postpus 92
15.2. Atributul pronominal 93
15.2.1. Pronumele posesiv 93
15.2.2. Pronumele demonstrativ 94
15.2.3. Pronumele relativ 95
15.2.4. Pronumele nehotărît 96
15.3. Atributul adjectival 96
15.4. Atributul substantival 98
15.4.1. Atributul substantival fără prepoziție 99
15.4.2. Atributul substantival introdus de o prepoziție 99
15.4.3. Atributul genitival 101
15.4.4. Articolul posesiv ca pronume 102
15.5. Atributul „numeral" 103
15.6. Atributul verbal 104
15.6.1. Infinitivul 104
15.6.2. Supinul 104
15.6.3. Gerunziul 104
15.7. Atributul adverbial 105
15.8. Atributul înlocuit de o propoziție 105
15.9. Apoziția 106
16. Atributele adjectivului 106
16.1. Articolul 106
16.2. Atributul pronominal 107
16.3. Atributul adjectival 107
16.4. Atributul adverbial 108
16.5. Atributul „numeral" 108
16.6. Atributul verbal 108
17. Sintagma obiectului direct 108
17.1. Obiectul direct substantival 109
17.2. Obiectul direct pronominal 110
17.3. Întrebuințarea simultană a două obiecte directe nominale 110
17.4. Infinitivul ca obiect direct 110
17.5. Obiectul direct metaforic 110

Scanned with OKEN Scanner

18. Sintagma obiectului indirect 111
18.1. Obiectul indirect al verbelor tranzitive 111
18.2. Obiectul indirect al verbelor intranzitive 113
18.3. Obiectul indirect al verbelor pasive și reflexive 113
18.4. Adjective și substantive construite cu un obiect indirect 114
18.5. Interferențele dintre pronumele posesiv și dativul pronumelui personal 114
18.6. Obiectul indirect metaforic 116
19. Sintagma adverbială 116
19.1. Complementul de loc (sau local) 117
19.2. Complementul de timp (sau temporal)..... 119
19.3. Complementul de mod (sau modal) 123
19.4. Complementul instrumental 125
19.5. Complementul sociativ 126
19.6. Complementul de cauză (sau cauzal) 127
19.7. Complementul de scop (sau final) 127
19.8. Complementul concesiv 128

Fraza

20. Generalități 129
21. Coordonarea: alegerea conjuncțiilor 129
22. Subordonarea: alegerea conjuncțiilor 131
22.1. Propoziția subiectivă 131
22.2. Propoziția predicativă 132
22.3. Propoziția atributivă 132
22.3.1. *Care* 132
22.3.2. *Ce* 133
22.3.3. Adverbe 133
22.3.4. Forme verbale 133
22.4. Propoziția obiectivă (sau completivă) directă 133
22.5. Propoziția obiectivă (sau completivă) indirectă 134
22.6. Propozițiile circumstanțiale 134
22.6.1. Propoziția de loc 134
22.6.2. Propoziția de timp (sau temporală) 135
22.6.3. Propoziția de mod (sau modală) 136
22.6.4. Propoziția cauzală 137
22.6.5. Propoziția finală 138
22.6.6. Propoziția concesivă 139
22.6.7. Propoziția condițională 140
22.6.8. Propoziția consecutivă 141
23. Ordinea propozițiilor în frază 141

Scanned with OKEN Scanner

24. Lungimea unităților sintactice 144
24.1. În proză 145
24.2. În limba poetică 147
24.2.1. Enjambement-ul în versuri metrice 147
24.2.2. Segmentarea sintactică a versului liber 151
24.2.3. Segmentarea sintactică și ritmul interior al versurilor 152

Figuri stilistice de caracter sintactic

25. Generalități 152
25.1. Paralelismul 152
25.2. Repetiția 154
25.2.1. Anafora 155
25.2.2. Epifora 159
25.2.3. Anepifora 159
25.2.4. Epanafora 160
25.3. Gruparea ternară 161
25.4. Chiasmul 162
25.5. Anacolutul 163
25.6. Elipsa 163
25.7. Figuri create cu ajutorul conjuncțiilor 165
25.7.1. Asindetul 165
25.7.2. Polisindetul 165
25.8. Figuri născute din dialog 166
25.8.1. Apostrofa 166
25.8.2. Invocația 167
25.8.3. Întrebarea retorică 167
Note 169

II. ELEMENTE DE LEXICOLOGIE STILISTICĂ

Generalități

1. Lexicologia și stilistica 187
1.1. Cu ce se ocupă lexicologia stilistică? 187
1.2. Probleme de stratificare lexicală 188
1.3. Numele proprii 188
1.4. Morfologia și stilistica 188
1.5. Tropii 188

Cîteva opoziții dominante

2. Importanța opoziției în lexicologia stilistică 189
2.1. Opoziția dintre cuvintele scurte și cele lungi 189

Scanned with OKEN Scanner

2.3. Opoziția dintre cuvintele simple și cele derivate 192
2.3. Opoziția dintre cuvintele vechi și cele noi..... 193
2.4. Opoziția dintre cuvintele frecvente și cele rare 195

Grupurile de cuvinte și unitățile frazeologice

3. De la cuvînt la grupul de cuvinte 198
3.1. Mărturia textelor dramatice 199
3.2. Mărturia textelor narative 202
3.3. Mărturia textelor poetice 204

Stratificarea istorică și socială a lexicului

4. Cele două tipuri de limbă literară 212
5. Stratificarea vocabularului tradițional 214
5.1. Substratul autohton 214
5.2. Fondul lexical de origine latină 216
5.2.1. Frecvența relativă 216
5.2.2. Mărturia fondului principal lexical 217
5.2.3. Mărturia dezvoltării semantice 219
5.2.4. Elemente latine vechi ca modele lexicale și gramaticale 225
5.3. Superstratul slav 226
5.3.1. Folosirea cîtorva sinonime de origine latină și slavă.. 229
5.3.2. Elemente grecești venite prin filieră slavă 230
5.4. Două adstraturi..... 232
5.4.1. Elemente maghiare 232
5.4.2. Elemente turcești 235
6. Stratificarea neologismelor de tip occidental 238
6.1. Elemente neogrecești 238
6.2. Latinismele 241
6.3. Italienismele 244
6.4. Galicismele 245
6.5. Alte adstraturi moderne 251
6.5.1. Germanismele 251
6.5.2. Anglicismele 251

Numele proprii

7. Particularitățile semantice ale numelor proprii 252
7.1. Nume geografice 253
7.1.1. Continente, țări, provincii, regiuni 253
7.1.2. Nume orografice 254
7.1.3. Idronimia 255
7.1.4. Nume de orașe și de alte așezări omenești 255

Scanned with OKEN Scanner

B.C.U. „M. Eminescu" IAȘI

7.1.5. Amănunte de peisaje orășenești, instituții, monumente 257
7.1.6. Nume mitologice 258
7.2. Nume de persoane 258
7.2.1. Nume bărbătești 258
7.2.2. Nume femeiești 259
7.2.3. Nume de familii 259
7.2.4. Pseudonimele 260
7.2.5. Poreclele 261
7.2.6. Nume istorice 261
7.2.7. Nume legendare 262
7.2.8. Nume mitologice 263
7.3. Alte nume proprii 265
7.4. De la numele propriu la numele comun 266

Morfologia stilistică

8. Ce e morfologia stilistică? 266
9. Substantivul 268
9.1. Substantivele masculine 268
9.1.1. Pluralul 268
9.1.2. Cazurile 268
9.2. Substantivele feminine 268
9.2.1. Pluralul 268
9.2.2. Cazurile 269
9.3. Substantivele neutre 269
10. Pronumele 270
10.1. Pronumele personal 270
10.2. Pronumele posesiv 270
10.3. Pronumele demonstrative 271
10.4. Pronumele interogativ 271
11. Verbul 271
11.1. Procesul de deiotacizare 271
11.2. Expresivitatea unor forme analogice 272
11.3. Perfectul simplu și maimultcaperfectul 272
11.4. Formele compuse construite cu inversiune 272
11.5. Verbele reflexive 273
11.6. Infinitivul 273
11.7. Participiul perfect 273

Tropii

12. Generalități 273
13. De la imagine la simbol 274

Scanned with OKEN Scanner

13.1. Imaginea 275
13.2. Comparaţia 278
13,3. Metafora 280
13.4. Simbolul 282
14. Cîţiva alţi tropi 285
14.1. Alegoria 285
14.2. Antiteza 286
14.3. Enumeraţia 286
14.4. Eufemismul 286
14.5. Figura etimologică 287
14.6. Hiperbola 287
14.7. Litota 288
14.8. Metonimia 288
14.9. Oximoronul 289
14.10. Perifraza 289
14.11. Personificarea 290
14.12. Pleonasmul 290
14.13. Reticenţa 291
14.14. Silepsa 291
14.15. Sinestezia 292
14.16. Zeugma 293
Note 294

III. ELEMENTE DE FONETICĂ STILISTICĂ

1. Generalităţi 314
2. Valoarea expresivă a vocalelor 314
2.1. Vocalele clare 315
2.2. Vocalele sumbre 318
2.3. Diftongii 320
2.4. Mărturia nocturnelor unui singur poet 320
2.5. Mărturia a două sonete despre vocale 322
3. Valoarea expresivă a consoanelor 325
3.1. Gama consoanelor după „vocalitate" 325
3.1.1. Lichidele 326
3.1.2. Nazalele 327
3.1.3. Spirantele sonore 328
3.1.4. Spirantele surde 328
3.1.5. Africatele t, $c^{e,i}$, $g^{e,i}$ 329
3.1.6. Explozivele sonore 330
3.1.7. Explozivele surde 330

Scanned with OKEN Scanner

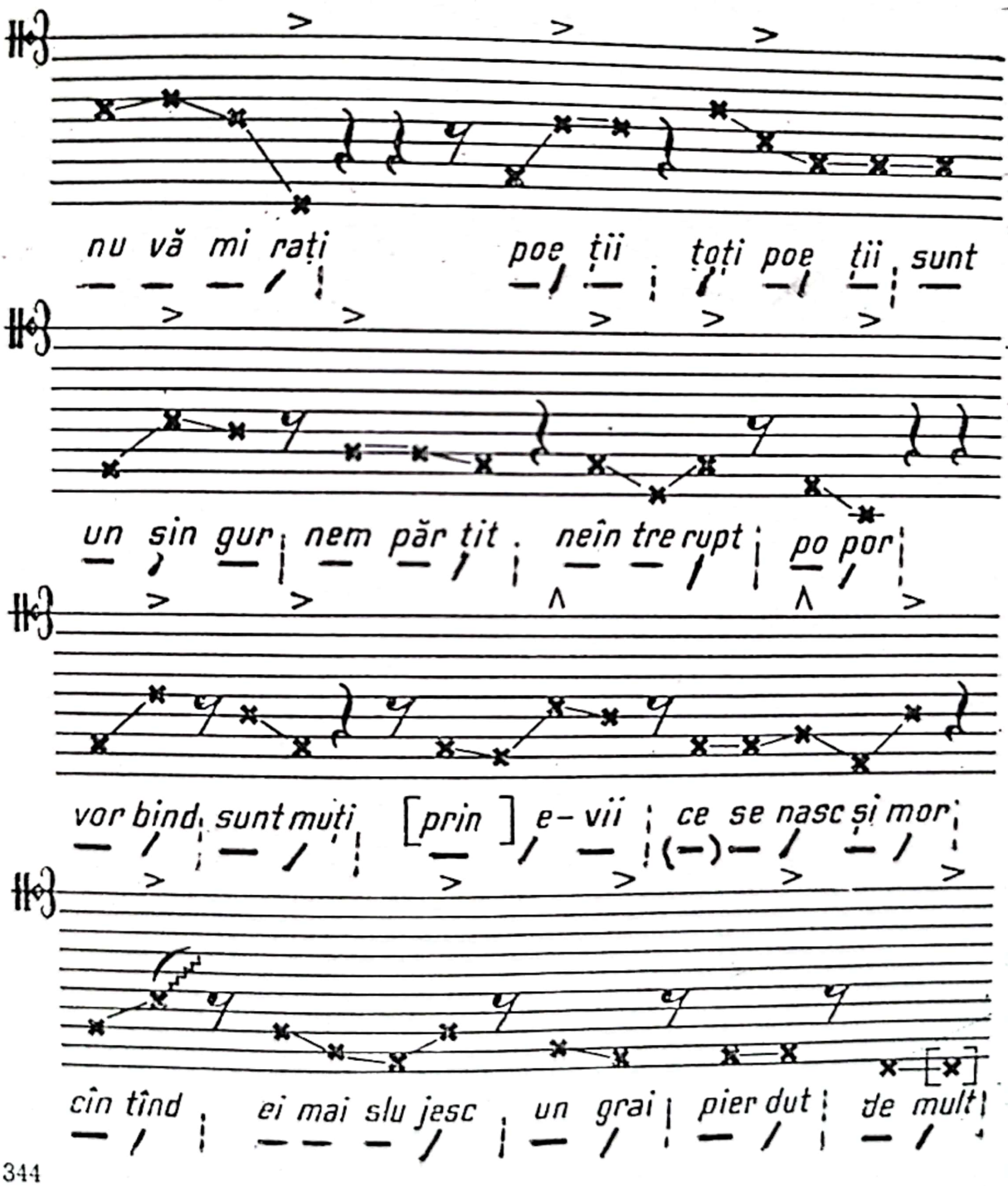
4. Expresivitatea accentului dinamic 331
4.1. Ritmul prozei artistice 332
4.2. Versul liber 333
4.3. Funcţiunile „emblematice" şi „simbolice" ale formelor metrice 335
4.3.1. Formele trohaice 335
4.3.2. Formele iambice 336
4.3.3. Formele amfibrahice 338
4.3.4. Expresivitatea rimelor 339
5. Intonaţia 341
5.1. Analiza intonaţiei unui text blagian 343
6. Cîteva procedee fonetice 347
6.1. Lungirea vocalelor 347
6.2. Reduceri de sunete 348
6.2.1. Contracţia 348
6.2.2. Afereza 348
6.2.3. Sincopa 349
6.2.4. Apocopa 349

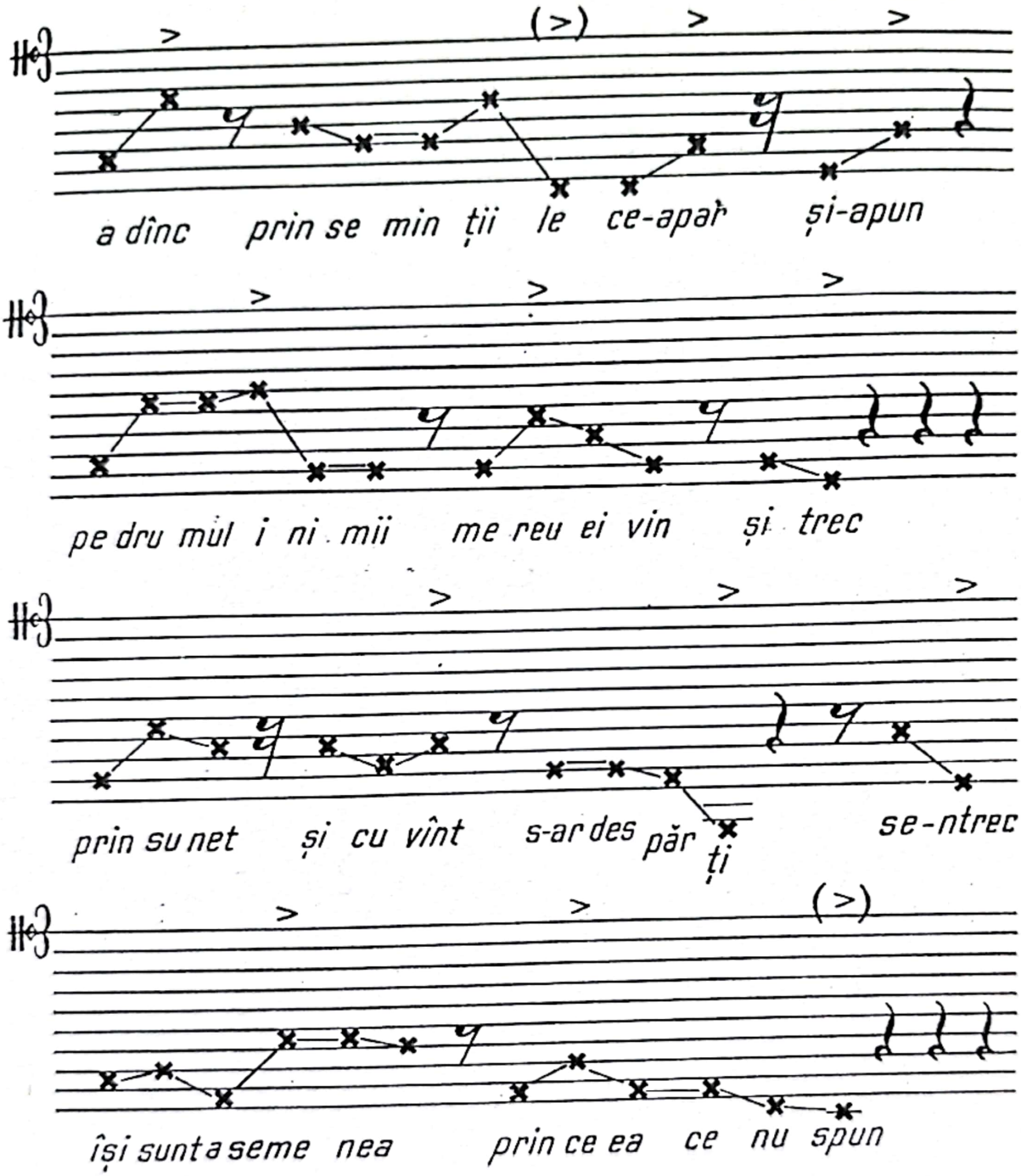
Note 350

Apendice: Analiza stilistică a poeziei Dintre sute de catarge... *de M. Eminescu* 355
Postfaţă 363
Indice de materii 373
Indice de autori 386

B... UNIVERSITAR
IAŞI
165/1990 26015 1—15,50

Semnele sale diacritice cer însă cîteva lămuriri: Semnele 𝄾, 𝄿 și 𝄽 arată pauze din ce în ce mai lungi (1/2, 1, 2); semnul > indică un accent de o intensitate mijlocie, iar ∧ un accent mai energic. Distanțele „notelor" arată în mod aproximativ debitul discursului. În unele cazuri, sunetele șoptite ori slab pronunțate sînt puse între [ ], iar semnele 𝄐 și 𝄑 arată un fel de glissando între două sunete.


nu vă mi rați poe ții ; toți poe ții ; sunt
un sin gur ; nem păr tit ; neîn tre rupt ; po por ;
vor bind ; sunt muți [prin] e-vii ; ce se nasc și mor ;
cîn tînd ; ei mai slu jesc ; un grai ; pier dut ; de mult ;



(continuare în pag. 346)

Scanned with OKEN Scanner